

**UNIVERSIDAD DE PANAMA  
VICERRECTORIA DE INVESTIGACIÓN Y  
POST GRADO  
Facultad de Bellas Artes**

**La Técnica de la Dirección Orquestal como una  
estrategia para mejorar la Ejecución Instrumental  
(Una Propuesta para la Orquesta Sinfónica de Panamá)**

**Por:  
FERMIN F. CASTAÑEDAS**

**Tesis para optar por el Grado  
de Magister en Música**

**Panamá, 2000**

## ***DEDICATORIA***

***\*\*A MIS DOS HIJAS\*\****

*Los dos grandes amores de mi vida*

*Yaely y Mussetta quienes han sido mi mayor  
inspiración en este trabajo y en mi vida hogareña.*

*A Dios por darme salud, fuerza e inteligencia. Quien me  
guiará hasta el final para poder seguir adelante y hacer  
realidad mis aspiraciones.*

*Gracias, mil veces Gracias,*

*Hijas mías y  
A Dios, Gracias por darme ese  
don de ser músico.*

## ***AGRADECIMIENTO***

*A los profesores quienes nos ofrecieron esa enseñanza con todo aprecio, pido al Señor Todopoderoso, que siempre alumbré sus mentes para que continúen esa labor de facilitadores con éxito.*

*Al colega, Profesor José N. Araúz Rovira, Compositor, Investigador Científico, Analista y Músico, persona que en todo momento nos brindó su apoyo desinteresado con esa humildad y humanismo que lo caracteriza.*

*Especialmente al gran amigo Dr. Eduardo Charpentier De Castro, Compositor y Director de Orquesta, Asesor de este trabajo de tesis por habernos proporcionado todo su apoyo sin esquivar tiempo. A ese gran músico de quien siempre aprendemos: nuestro mayor agradecimiento.*

*A los profesores quienes nos ofrecieron esa enseñanza con todo aprecio, pido al Señor Todopoderoso, que siempre alumbré sus mentes para que continúen esa labor de facilitadores con éxito.*

*Al colega, Profesor José N. Araúz Rovira, Compositor, Investigador Científico, Analista y Músico, persona que en todo momento nos brindó su apoyo desinteresado con esa humildad y humanismo que lo caracteriza.*

*Especialmente al gran amigo Dr. Eduardo Charpentier De Castro, Compositor y Director de Orquesta, Asesor de este trabajo de tesis por habernos proporcionado todo su apoyo sin esquivar tiempo. A ese gran músico de quien siempre aprendemos: nuestro mayor agradecimiento.*

**INDICE GENERAL**

Resumen	1
Introducción	5
<b>CAPITULO I</b>	
Estado del Problema	10
Preguntas Orientadas del problema	
Hipótesis del Trabajo	
Objetivos Generales	
Objetivos Específicos	11
Limitaciones	
Delimitación de la Investigación	
Definición de Términos	
<b>CAPITULO II</b>	
<b>Evolución Histórica del Arte de Dirigir</b>	
A. Epoca Prehistórica	15
B. Primeras Tentativas	19
C. La Antigüedad	30
<b>CAPITULO III</b>	
<b>La Dirección Orquestal: de la Edad Media a la Epoca Moderna</b>	
A. Edad Media	33
B. De la Epoca Moderna a la Contemporánea	36
C. La Dirección en el concierto europeo	38
D. La Técnica de la Dirección Orquestal	42
<b>CAPITULO IV</b>	
<b>La Batuta</b>	
A. El Advenimiento de la Batuta	46
B. La técnica de dirigir	48
C. El uso de la Batuta	53
D. Dirigir sin Batuta	54
<b>CAPITULO V</b>	
<b>El Director ante la Orquesta</b>	
A. El Director ante la Orquesta	56
B. Señas	56
C. Preparación en General. Técnicas del Principio	58
D. La técnica del compás – parte práctica	60
E. Leve – Grave	61
CONCLUSIONES	75
RECOMENDACIONES	76
BIBLIOGRAFIA	77
ANEXOS	

## **INDICE GENERAL**

Resumen	1
Introducción	5
<b>CAPITULO I</b>	
Estado del Problema	10
Preguntas Orientadas del problema	
Hipótesis del Trabajo	
Objetivos Generales	
Objetivos Específicos	11
Limitaciones	
Delimitación de la Investigación	
Definición de Términos	
<b>CAPITULO II</b>	
<b>Evolución Histórica del Arte de Dirigir</b>	
A. Epoca Prehistórica	15
B. Primeras Tentativas	19
C. La Antigüedad	30
<b>CAPITULO III</b>	
<b>La Dirección Orquestal: de la Edad Media a la Epoca Moderna</b>	
A. Edad Media	33
B. De la Epoca Moderna a la Contemporánea	36
C. La Dirección en el concierto europeo	38
D. La Técnica de la Dirección Orquestal	42
<b>CAPITULO IV</b>	
<b>La Batuta</b>	
A. El Advenimiento de la Batuta	46
B. La técnica de dirigir	48
C. El uso de la Batuta	53
D. Dirigir sin Batuta	54
<b>CAPITULO V</b>	
<b>El Director ante la Orquesta</b>	
A. El Director ante la Orquesta	56
B. Señas	56
C. Preparación en General. Técnicas del Principio	58
D. La técnica del compás – parte práctica	60
E. Leve – Grave	61
CONCLUSIONES	75
RECOMENDACIONES	76
BIBLIOGRAFIA	77
ANEXOS	



## **INDICE DE FIGURAS**

<b>Ilustración N°1 – Las Primeras Tentativas</b>	<b>19</b>
<b>Ilustración N°2 – La música</b>	<b>24</b>
<b>Ilustración N°3 – Batuta de Maestro de Capilla</b>	<b>28</b>
<b>Ilustración N°4 – Director con Batuta en mano</b>	<b>29</b>
<b>Ilustración N°5 - Carlos María von Weber dirige en Londres</b>	<b>50</b>
<b>Ilustración N°6 - Leopoldo Stokowsky</b>	<b>57</b>

## **INDICE DE FIGURAS**

<b>Ilustración N°1 – Las Primeras Tentativas</b>	<b>19</b>
<b>Ilustración N°2 – La música</b>	<b>24</b>
<b>Ilustración N°3 – Batuta de Maestro de Capilla</b>	<b>28</b>
<b>Ilustración N°4 – Director con Batuta en mano</b>	<b>29</b>
<b>Ilustración N°5 - Carlos María von Weber dirige en Londres</b>	<b>50</b>
<b>Ilustración N°6 - Leopoldo Stokowsky</b>	<b>57</b>

## **Resumen**

# **LA TÉCNICA DE LA DIRECCIÓN ORQUESTAL COMO UNA ESTRATEGIA PARA MEJORAR LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL**

**(Una propuesta para la Orquesta Sinfónica de Panamá)**

En la era moderna el director ante la orquesta es el líder, la personalidad que une todas las ideas en una sola para un mejor entendimiento en el idioma musical. Los ejemplos que daremos sobre los grandes directores de todos los tiempos nos mostrarán la importancia que tiene el director; ante los problemas o dificultades que tengan los músicos al ejecutar una obra musical.

La técnica de la dirección orquestal es una gran ayuda para el ejecutante miembro de cualquier agrupación musical. Para lograr esta meta nos remontaremos a los tiempos primitivos cuando el hombre sintió la necesidad de uniformar sus movimientos aplicados al trabajo o una actividad. Pasando de la antigüedad y de siglo se ha visto la necesidad de que alguien esté al frente de una agrupación, es necesario para una mejor proyección al oyente de la obra ejecutada.

La dirección orquestal es necesaria: ayuda al músico a la afinación y ejecución de los pasajes musicales y a vencer dificultades en cuanto a la

lectura musical.

También, la técnica de la dirección orquestal, su evolución histórica, partiendo desde la era prehistórica llegando hasta nuestros días con los directores de orquesta panameños.

Las ideas planteadas en este resumen, nos lleva al desarrollo de todo el trabajo el cual es presentado en su detalle en cinco capítulos, que cubren desde los aspectos introductorios hasta la caracterización del Director de Orquesta.

## **Summary**

### **THE TECHNIQUE OF ORCHESTRA CONDUCTING AS A STRATEGY TO IMPROVE INSTRUMENTAL PERFORMANCE (A proposal for the Symphonic Orchestra of Panama)**

In the modern era, a conductor of an orchestra is the leader, the person who brings all the ideas together for the better understanding in the musical language. The examples of great directors of all times that we present will show the importance of the conductor in solving problems or difficulties musicians may encounter in performing a musical selection.

The technique of orchestra conducting is a great help for the performance of a member of any musical group. To achieve this goal, we will go back to primitive times when man felt the need to unite the movements applied to work or any activity. Moving from ancient times and through the centuries there has been a necessity to have someone guiding a group, it is necessary for a better projection of the performance towards the audience.

Orchestral direction is necessary: it helps the tuning and performance of the musical selections by the musicians, and to overcome the difficulties of reading music.

Also, the technique of orchestral direction, its historic evolution,

## **Summary**

### **THE TECHNIQUE OF ORCHESTRA DIRECTION AS A STRATEGY TO IMPROVE INSTRUMENTAL PERFORMANCE (A proposal for the Symphonic Orchestra of Panama)**

In the modern era, a conductor of an orchestra is the leader, the person who brings all the ideas together for the better understanding in the musical language. The examples of great directors of all times that we present will show the importance of the conductor in solving problems or difficulties musicians may encounter in performing a musical selection.

The technique of orchestra direction is a great help for the performance of a member of any musical group. To achieve this goal, we will go back to primitive times when man felt the need to unite the movements applied to work or any activity. Moving from ancient times and through the centuries there has been a necessity to have someone guiding a group, it is necessary for a better projection of the performance towards the audience.

Orchestral direction is necessary: it helps the tuning and performance of the musical selections by the musicians, and to overcome the difficulties of reading music.

Also, the technique of orchestral direction, its historic evolution,

stemming from the prehistoric age and arriving at our days with the panamanian directors.

The ideas exposed in this summary, lead us to the development of the paper that is presented with details in five chapters, that cover aspects from the introduction to the characterization of the conductor.

## INTRODUCCIÓN

Para llegar a lo que hoy conocemos como la Técnica de Dirección Orquestal, debemos tener presente, que el dirigir orquesta o cualquier agrupación musical es un arte que se estudia como otras profesiones o especialidades. Muchas personas neófitas en la materia se preguntarán: ¿qué importancia puede tener el director frente a la orquesta?.

En este trabajo trataremos por medio de informaciones precisas dar luces a todas aquellas personas que se agitan como directores y no tienen el conocimiento suficiente y puedan ilustrarse; al igual que otros, que aún no siendo directores, pero que son estudiosos de la cultura musical e instrumentalistas en una orquesta, les sirva para mejorar la ejecución instrumental.

El dirigir una orquesta o una agrupación musical es un trabajo complejo. En este sentido, el director debe ser un músico entrenado, debe saber como trabajar con gente y trabajar en equipo, debe ser hábil para transmitir sus intenciones a sus ejecutantes (músicos) por medio de gestos. Es muy importante que el director tenga un gran conocimiento de composición y que esté familiarizado con diferentes estilos musicales. También debe estar enterado de los problemas de la interpretación musical y el afinamiento de los instrumentos, hecho que resulta indispensable. Por otra parte, la habilidad para leer una partitura orquestal es necesaria y por



lo tanto tocarla en el piano es parte vital del conocimiento del director. El oído absoluto o afinación absoluta no es un requisito, el oído del director debe ser suficiente agudo para reconocer la inexactitud en la entonación, afinación y poder mantener el balance apropiado.

El aprendizaje y puesta en práctica de todos estos conocimientos (elementos) le dará al director la autoridad para ser un líder genuino, sin embargo, toda esta musicalidad y estudio minuciosos de la partitura lo ayudará grandemente. También necesita el director saber como hablar a los músicos, buen trato, trabajar con ellos y conseguir así resultados en una manera eficaz y eficiente.

Conocimientos de principios simples de psicología de grupo son de gran ayuda en los ensayos, eficientemente y en estimulación a los ejecutantes para una buena presentación.

Musicalidad y psicología, como sea, todavía no hacen a un conductor orquestal. Hay una técnica de dirigir como solo hay una técnica de tocar el piano

La dirección orquestal es una materia que exige una técnica muy rigurosa; se requiere tener, a parte de los estudios completos de música, mucha musicalidad, gran sensibilidad artística, sentido rítmico, buena memoria y buena lectura musical. Los estudios de la dirección orquestal, no son sólo para los que van a ser directores. Es una materia que también

se dicta en los conservatorios y universidades para músicos que desean tener más conocimientos acerca de esta especialidad. Esto es de gran ayuda para los ejecutantes de una orquesta, un mejor entendimiento con el director y lograr así una mejor interpretación de la obra musical practicada.

De acuerdo a lo expuesto, toda persona puede estudiar dirección de orquesta para obtener más conocimiento, pero no todo el mundo puede ser director. Por ejemplo, hay muchos músicos, pero no muchos directores buenos.

Lo que nos indujo a trabajar en esta investigación, a manera de Trabajo de Graduación que hemos titulado “La Técnica de la Dirección Orquestal como una Estrategia para Mejorar la Ejecución Instrumental”, es la siguiente: con los años que tenemos como músico y director de orquesta nos hemos percatado que las orquestas musicales carecen de una buena ejecución instrumental. Es necesario que los músicos que aspiran a ser directores, quienes están actualmente a cargo de la dirección de orquestas sinfónicas o bandas, deben capacitarse en la especialidad, para poder así llevar a cabo una función que redunde en beneficio de la agrupación y de la cultura musical del país.

Esta investigación la hemos estructurado además de la introducción, en cinco capítulos, a saber: **el Capítulo primero:** planteamiento del

problema, preguntas del problema, hipótesis de trabajo, objetivos generales, objetivos específicos, inscripción de actividades, literatura consultada, limitaciones, delimitación de la investigación y definición de términos.

**El Capítulo segundo:** Evolución Histórica del Arte de Dirigir, que cubre desde la Época Prehistórica hasta la antigüedad.

**Capítulo tercero:** De la Edad Media de la Época Moderna donde se tocan temas como: la dirección en el concierto Europeo y la técnica de la dirección orquestal.

**Capítulo cuarto:** La Batuta, donde se cubre el advenimiento de la batuta, la técnica de dirigir, el uso de la batuta y dirigir sin batuta.

**Capítulo quinto:** el director ante la orquesta, señas, preparación en general, técnicas del principio, la técnica del compás, parte práctica. Mano, brazo y actitud del cuerpo. Anacrusa leve - grave, anacrusa agógica, el calderón.

# **I Capítulo**

### **1.1. Estado del Problema.**

Nuestro interés por el tema que nos ocupa para la elaboración de este trabajo de Investigación, parte de la existencia de un problema técnico de dirección de orquesta sinfónica y bandas musicales de Panamá, debido a que los directores al frente de estas agrupaciones desconocen la técnica para mejorar la ejecución instrumental y asegurar así la sonoridad que debe tener una orquesta profesional.

### **1.2 Preguntas Orientadoras del Problema**

- a) ¿En qué medida el desconocimiento de la técnica de la dirección orquestal influye en el problema de la ejecución instrumental?
- b) ¿Qué repercusión puede tener en el músico la falta de conocimientos de dirección orquestal?
- c) ¿Se podrá hacer más efectiva la ejecución instrumental y la sonoridad orquestal?

### **1.3. Hipótesis de trabajo.**

En el presente estudio se plantea la siguiente hipótesis general: se puede mejorar la ejecución instrumental y la sonoridad de una orquesta, siempre y cuando los directores tengan la preparación técnica necesaria para el logro de dicho propósito.

### **1.4. Objetivos Generales**

- a) Comprender la importancia del estudio de la técnica de la

dirección orquestal.

b) Conocer las nuevas técnicas de la dirección orquestal.

#### **1.5 Objetivos Específicos.**

a) Analizar las nuevas técnicas de la dirección orquestal.

b) Identificar los elementos que ayudan al director en su papel de líder y conductor de orquesta.

#### **1.6 Limitaciones:**

a) No-existencia de trabajo de investigación a escala nacional, relacionado con la falta de directores de bandas y orquestas, con la preparación adecuada.

b) Los directores no proporcionaban información en cuanto a sus estudios musicales, la gran mayoría dirigen empíricamente.

#### **1.7 Delimitación de la Investigación.**

Como referencia en esta investigación nos limitamos a las bandas profesionales existentes en la capital, Banda de Policía, Banda de Bomberos, Banda Republicana, Banda Municipal y la Orquesta Sinfónica Nacional.

#### **1.8 Definición de Términos**

1. Director: Persona encargada de unir las ideas de los músicos, miembros de la orquesta, en una sola, para una mejor conducción musical, artística y profesional.

2. **Dirigir**: Marcar constantes anacrusas.
3. **Anacrusa**: Movimiento que antecede a otro.
4. **Tensión**: Una de los pilares en que descansan la Fenomenología Musical. (Estudio de los fenómenos de la música) (La manera de ser de algunos fenómenos musicales no interpretables).
5. **Orquesta**: Agrupación de músicos que ejecutan diferentes instrumentos musicales simultáneamente.
6. **Sinfónica**: Refiérese al tipo de música que ejecutan, ya sea sinfonías, conciertos, óperas, etc.
7. **Técnica**: Serie de procedimientos y recursos con que se vale una ciencia o un arte para la realización de las aplicaciones de esa ciencia o arte.
8. **Quironomía**: Arte de dirigir con las manos, haciendo señas con los dedos, la altura de los sonidos, o arte de expresar la música con las manos.
9. **Compás**: La medida del tiempo en una obra musical o la marcación rítmica de la música.
10. **Simbología del gesto**: Son los principales instrumentos de que se vale el director: el brazo y la mano.
11. **Chronos protos**: Parte inicial de la música o parte del compás
12. **Arsis**: Movimiento ascendente. (Hacia arriba)
13. **Tesis**: Movimiento descendentes. (Hacia abajo)
14. **Compás peánico**: Consta de veinticinco partes.

15. Quirología: Interpretación de las manos y sus líneas.
16. Pentacordio: Sistemas de cinco sonidos.
17. Repercussa: La dominante.
18. Melismas: Coloraturas, adornos en la melodía.
19. Septuaginta: Texto de los evangelios. (En griego)
20. Calderón: Signo musical que sirve para indicar la retención de la música momentáneamente.
21. Centro Eufónico: Espacio donde se desenvuelve el director, con sus gestos y señas, para comunicar la expresión musical.
22. Batuta: Es la extensión del brazo (la mano) utilizada por el director para una mejor visibilidad de los músicos.
23. Fermata: Signo parecido al calderón, se escribe sobre los silencios o sobre la línea divisoria; algunas veces indican la separación de tiempos.
24. Pulso: Es el latir de la música como algo viviente. (Latir del corazón).
25. Punto Cero: El primer sonido de una obra musical.
26. Golpe derivado: Golpe anticipado del tiempo que marca el director para enfatizar el tiempo siguiente.
27. Punto Culminante: Donde se acumula la mayor tensión en una melodía o movimiento de una obra. La tensión se puede conseguir: melódica, rítmica o armónicamente.



**II Capítulo**  
***“EVOLUCIÓN HISTÓRICA  
DEL ARTE DE DIRIGIR”***

## **A. EPOCA PREHISTORICA.**

No se tiene noticias fidedignas acerca del cultivo de la música en los tiempos prehistóricos; los hallazgos al respecto son escasos y corresponden, como los antiguos “lures” germanos y sus reproducciones en las paredes rocosas de Suecia, a una época relativamente avanzada. Nos vemos, pues, reducidos a hipótesis y éstas se fundan de modo esencial en conclusiones que sacamos de la comparación de la música de los pueblos primitivos actuales con nuestros conocimientos de aquellos tiempos.

La psicología etnológica admite hoy –como algo incuestionable- que a los períodos de cultura que conocemos históricamente, hubo de preceder uno o varios de ellos de una naturaleza que calificamos de mágica. Numerosos pueblos primitivos muestran todavía esa fase de la evolución al estado natural.

Uno de los símbolos mágicos más poderosos ha sido desde siempre la música. Es la imagen de la idea del arte armonioso Cosmo orgánico substraído al arbitrio de toda casualidad.

En casi todos los mitos hallamos atestiguado su origen divino y reside ya en esta circunstancia, si profundizamos el sentido del Universo, la naturaleza dual propia de los dioses como creadores y destructores a la vez.

Dominador y vehículo de su poder es el mago, el brujo, el chamán

y desde la horda hasta las formas sociales superiores, éste es el jefe o le está sobrepuesto como sacerdote. Él es quien posee el saber de las melodías y los ritmos sagrados; quien guarda celosamente en el templo los instrumentos rituales que a menudo son flautas de una sola quinta, propiedad exclusiva de la tribu, o sea, carácter prácticamente totémico, quien canta y danza en las festividades religiosas.

Enlazadas con restos y nuevas plasmaciones de semejante mundo de representaciones, esas costumbres se extienden hasta los tiempos históricos y más aún, hasta nuestros propios días.

Entre los chinos, la música estaba sometida a la vigilancia del Estado; su dominio era loado todavía por Confucio como el mejor fundamento de la prudencia del gobernante. De la manera más íntima, la música enlaza doquier la vida del culto con la vida política.

Unida a la mística de los números entre los caldeos y comprobable por lo menos en el Nuevo Imperio Egipcio, permanece como ciencia oculta en manos de las castas sacerdotales. El número que determina el sistema musical, es doquier “el principio intangible frente a la impresión fugaz e inquietante de los sentidos” (Schering).

Entre los griegos, los dioses y los héroes son portadores y transmisores de la música. Figuran en primer término Apolo con el que pensamos también en Marsias, padre de la música puramente instintiva,

Baco y Orfeo. Inclusive Hércules es representado como cantor y tocador de cítara. Las filosofías de un Platón y un Aristóteles llegan a atribuir a la música éticamente buena, una influencia conservadora del Estado; a la música falta de ética, una influencia disolvente y a la revolución musical, un efecto profundamente perturbador.

Cabría multiplicar los ejemplos hasta nuestros días.

Subsiste doquier, declarada o encubierta, la antiquísima concepción del poder mágico de la música, y con ella la vinculación de ésta al caudillaje eclesiástico y real.

Documenta complementariamente estos datos en forma profunda e instructiva, el hecho observado doquier entre los pueblos primitivos, tanto en las culturas antiguas como más allá de éstos, de que la música en común se produzca siempre según un ordenamiento especial perfectamente determinado de los ejecutantes y los oyentes. Según el principio de la alineación alrededor del centro (Adama y Scheltema), el centro de un círculo es portador de la potencia rítmica.

En efecto, aquí es donde se colocan el director, el primer cantante o el primer bailarín; y si faltan éstos, entonces es la orquesta la que forma dicho centro. Aún hoy, se coloca la orquesta alrededor de su director, por lo menos en semicírculo.

En su obra “Arbeit und Rhythms” (Trabajo y Ritmo) de 1899, Karl

Bucher demuestra, partiendo de la ley del menor esfuerzo, que el mínimo de fatiga con máximo de resultado se consigue de la manera más plena durante una ordenación rítmica en el sentido más amplio. Y así es como llega a su teoría de la organización del trabajo sobre la base del canto en las labores.<sup>1</sup>

Es obvio, sin embargo, que en el seno de una comunidad semejante de acción ordenadora por medio de un símbolo estético no resulta posible sin un elemento de dirección. Son particularmente ilustrativos al respecto las rimas y los cantos acompañados de los hincadores de pilotes. En efecto, uno lleva siempre la voz cantante (y aún se le paga por ello expresamente), en tanto que los otros hincan los pilotes por medio de un gran tarugo pesado que cae y que ellos levantan con una cuerda al compás de la canción.

Como es sabido, el ritmo de la música de los pueblos primitivos es extraordinariamente complicado. No ignoramos, sin duda, que la manera de reaccionar de los cuerpos de los primitivos a los impulsos anímicos es mucho más intensa y diferenciada que la nuestra. Pese a lo cual – y los numerosos fonogramas de los archivos de la ciencia de la música comparada dan testimonio de ello – la precisión de sus ejecuciones rítmica no se puede conseguir sin alguna dirección. Y esta última se deja,

---

<sup>1</sup> **BUCHER, Karl.** El Arte de la Dirección Orquestal Pág 2 y 3

efectivamente, comprobar en todas partes: alguien canta unos tonos y los ritmos se llevan batiendo palmas, pateando o al son del tambor.

En ocasiones se encuentra ya aquí el dirigir por medio de signos de la mano (quironomía) de la que se ha desarrollado, nuestra técnica de llevar el compás con la batuta.

### **LAS PRIMERAS TENTATIVAS**



Músicos egipcios. Bajo relieve de una tumba en Sakkara, 2700 años antes de Jesucristo. Entre los músicos, que tocan una flauta de papiro, un aulos doble y un arpa, dos quironomistas indican la melodía moviendo las manos y los dedos.<sup>2</sup>

#### **B. PRIMERAS TENTATIVAS.**

En algún lugar y en alguna remota época de impenetrable Prehistoria, se reúnen los indígenas para jugar o para trabajar. Entonan sus canciones y baten palmas o patean, efectuándolo algunas veces sobre planchas de madera para reforzar el sonido. Su música simultánea casi siempre el canto y los instrumentos, se desarrollan juntos desde el origen.

<sup>2</sup> La Magia de la Batuta Herzfeld, Friedrich Editorial Labor, S A

Pronto utilizarán también carracas de madera, castañuelas, crócalos, platillos y timbales. Practican música al acarrear piedras, al remar, al rogar en sus plegarias y en sus diversiones.

Un individuo se sitúa en el centro o precede y los guía, entonando la canción o “llevando el compás” con un instrumento.

Este individuo es el primer director. Su labor fue desde el principio y sigue siendo hoy la esencia de la dirección. Él hace actuar a los músicos, asociándolos rítmicamente y anima su ejecución. Siempre hacía falta un sujeto que diese el compás. Al punto se advierte la importancia capital de quien guía las voces o dirige un grupo instrumental. En muchos lugares este poder recae sobre el sacerdote, que, gracias a ello, obtiene y conserva un excepcional nivel, por servir de intermedio entre el hombre y la divinidad.

En Egipto, al primer cantor se le denominaba “pariente del Rey”, lo cual tiene una importancia inmersa si se considera que, allí el Rey era Dios al mismo tiempo.

Los hombres primitivos aprendían a cantar y a tañer instrumentos mediante la audición y la imitación tan sólo. Desde su infancia iban creciendo junto al tesoro vivo de la tradición musical, pues la notación será una conquista muy posterior. Sin embargo, aquellos hombres primitivos inventaron ciertos signos convencionales que les ayudaban a entenderse, primero para matizar la ejecución, y luego para transmitir su patrimonio

musical. Los pueblos de oriente poseen dotes especiales para este lenguaje del gesto y ellos, precisamente, aportaron a la música occidental sus elementos esenciales.

El brazo y la mano, vehículos casi inagotables de esta simbología del gesto, son los principales instrumentos del director. Los griegos llamaban quironomía al arte de expresarse con las manos, y esta expresión subsiste aún hoy. A Jorge Schunernann debemos, principalmente, los actuales conocimientos sobre arte de las señas, pues él nos ha transmitido una documentación apasionadamente en relación con ello.

Lancemos una mirada retrospectiva hacia el 1800 antes de Jesucristo. Entonces alcanzó su apogeo la música veda.

Los directores musicales, generalmente sacerdotes, se preocupaban de la perfecta ejecución de las canciones, utilizando a tal fin un vocabulario de señas matizado con refinamiento.

Cuando el pulgar de la mano derecha resbala sobre la punta de los dedos de la izquierda significa: tocar o cantar con menos fuerza. La presión del pulgar izquierdo sobre la palma de la mano derecha significa lo contrario. Todos estos movimientos guardan estrecha relación con la magia de las actitudes corporales, en general, por tener todo sus simbolismos místico. También se utiliza la mano para indicar las notas. Cada nudillo de la mano derecha representa una nota, con la cual pueden











comunicarse melodías enteras. El director no se limita, pues, a regular la ejecución; además, transmite la canción misma.

La invención de este alfabeto ha permitido conservar la música a través de siglos y de milenios, por lo que su práctica ha tenido vigencia mucho más tiempo de la que generalmente suponemos. Aquel “Guido de Arezzo”<sup>3</sup>, que fue prior de un monasterio benedictino hacia el año 1,000 después de Jesucristo, compartió con otros el honor de haber inventado la llamada mano de Guido o mano musical, pero esta invención constituye tan sólo un perfeccionamiento de aquella quironomía milenaria, y tal perfeccionamiento se hizo necesario a la sazón porque el sistema tonal se había refinado al adoptarse los semitonos.

---

<sup>3</sup> Guido de Arezzo, Herzfeld. La Magia de la Batuta, Pág 16

Ejemplo: Los signos de la mano en un sistema que toma como tónica la nota Do.

	<i>Do</i> = fundamental En <i>do</i> mayor = <i>do</i>
	<i>Re</i> = segunda, ó 2º grado En <i>do</i> mayor = <i>re</i>
	<i>Mi</i> = tercera, ó 3º grado En <i>do</i> mayor = <i>mi</i>
	<i>Fa</i> = cuarta, ó 4º grado En <i>do</i> mayor = <i>fa</i>
	<i>Sol</i> = quinta, ó 5º grado En <i>do</i> mayor = <i>sol</i>
	<i>La</i> = sexta, ó 6º grado En <i>do</i> mayor = <i>la</i>
	<i>Si</i> = séptima, ó 7º grado En <i>do</i> mayor = <i>si</i>
	<i>Do</i> = octava o funda- mental superior En <i>do</i> mayor = <i>do</i>

Los signos de la mano en un sistema que toma como tónica la nota *do*.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> La Magia de la Batuta Herzfeld, Friedrich Pág 23

### Ilustración N°2

Al centro el Director con una larga batuta dirige a los músicos que ejecutan diferentes instrumentos de la época.



### La Música

Boj de la Margarita Philosophica, de Gregor Reisch, 1503<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> idem.

No hay razón, ante la superioridad de nuestra notación musical, para que despreciemos la antigua quironomía. Junto con otros muchos valores culturales, aquella quironomía se ha transmitido a la infancia de hoy. Como nuestros niños desconocen todavía los signos musicales, sus “directores” han de comenzar transmitiéndole las melodías. Con este fin se inventó a finales del siglo pasado, el “método de la tónica-Do”, el cual constituye una aplicación moderna de sistemas milenarios, introducidos por los directores para hacerse comprender de los músicos. Según que esté plana, la mano o el puño, o que el dedo índice señale hacia arriba o hacia abajo, se dan signos para poder cantar todas las notas. En definitiva, este antiquísimo alfabeto musical ha vencido todas las sabias conquistas de la notación musical. Sin embargo, ya en tiempos remotos, la transmisión de las notas mismas no era sino una labor secundaria del director, pues en general, le incumbía la tarea de dirigir la ejecución y para ello se inventaron métodos variadísimos.

Los ingeniosos procedimientos de la quironomía resultaban ya insuficientes y rara vez, los empleó la tragedia griega.

El director del coro utilizaba un medio más sencillo: golpear el suelo con el pie. Como sus sandalias no hacían bastante ruido al chocar contra la piedra, las guarnecía de suelas metálicas. Esa transmisión auditiva del compás subsistirá durante siglos.

La palabra compás, aplicada a la música griega, no tenía el sentido que le damos hoy.

El canto era para los griegos una forma estilizada de hablar. Por tanto, el ritmo de la música se atenía al de la frase y la rítmica musical derivaba de la medida del verso. Este recitar cantado requiere de un director a pesar de todo, y tanto más crece la necesidad cuanto, con el transcurso del tiempo, la enseñanza del ritmo se complica de manera extraordinaria.

Aristógenes de Tarento, que vivió hacia final de la edad de oro de la civilización griega, llevó esa enseñanza a su máxima perfección. En efecto, estableció una unidad rítmica insubdivisible, el *chronos protos* (parte inicial), que correspondería a lo que hoy llamamos parte de compás. En esta unidad se basaban todos los ritmos. Los había de dos, tres y cinco partes. Los valores aislados se diferencian en *crusa* y *anacrusa*, en *arsis* y *tesis* (movimiento ascendente y descendente).<sup>6</sup> El desarrollo del ritmo estaba en relación directa con la significación del gesto, o sea, con la dirección. Como es natural el “*chronos protos*” es lo que el director del coro marcaba al golpear el suelo con los pies. Procedía, por consiguiente, lo mismo que nuestros directores cuando marcan negras o blancas, mas con la diferencia de que los griegos llegaron a tener figuras tan complicadas

---

<sup>6</sup> Herzfeld. La Magia de la Batuta Pág 18

como el compás peánico de veinticinco partes.<sup>7</sup>

Rápidamente fue olvidada la refinada y flexible ciencia rítmica, pues las melodías eclesiásticas de la Edad Media, que, en el año 600 refundió el Papa Gregorio en el llamado canto gregoriano, más bien provienen de fuentes brotadas en el próximo oriente que de las civilizaciones helénicas. Ya no se requiere un ritmo tan elástico como el compás peánico de veinticinco partes.

---

<sup>7</sup> Herzfeld. La Magia de la Batuta Pág 18

**Ilustración N°3**

***BATUTA DE MAESTRO DE CAPILLA***



**Batuta de maestro de capilla. Tesoro de la Catedral de Aquisgrán. Gótico flameante, hacia 1480<sup>8</sup>**

---

<sup>8</sup> La Magia de la Batuta Herzfeld, Friedrich Pág 28

### **Ilustración N°4**

En esta ilustración se ve el director con batuta en mano dirigiendo los músicos, pero está de espaldas a ellos y con su partitura al frente<sup>9</sup>



---

<sup>9</sup> La Magia de la Batuta Herzfeld, Friedrich Pág 29



### **C. LA ANTIGÜEDAD**

Los resultados de las investigaciones acerca de la música de los primeros tiempos históricos, de los Sumerios, Egipcios, Caldeos, Hititas, Hindúes, Chinos y otros, son apenas menos incompletos de momento, que los que poseemos en relación con la música prehistórica. Alguna documentación nos proporcionan los relieves y las pinturas murales. Ya en la sumeria de la época del rey sacerdote Gudea, o sea, después de la época del tercer milenio A. C. y en el Egipto de los tiempos del antiguo imperio, encontramos quirónomos. Sólo empezamos a pisar terreno firme con los griegos y es a partir de éstos y hasta nuestros días , cuando la historia del arte de dirigir ha sido compilada en forma excelente por Georg Schunemann.

Los documentos más antiguos señalan siempre dos formas distintas de llevar el compás, a saber: por una parte, la forma audible, por medio de golpes o llevando la voz cantante, procedimiento que se ha mantenido hasta el siglo XVII y aún en parte hasta nuestros días; y por la otra, la indicación del curso melódico y rítmico con la mano, completada ocasionalmente por medio de movimientos de la cabeza, de los brazos o del cuerpo entero.<sup>10</sup>

Un interesante documento quironómico temprano nos lo brinda la música veda (hindú antigua). En efecto, en ella los signos de los tonos de la

---

<sup>10</sup> Walterhansen. El arte de la Dirección Orquestal Pág. 4

escala cromática, de doce de ellos, se pintaban en la palma de la mano derecha junto a los nudillos. Esta mano se levantaba abierta y con la izquierda se señalaban en ella los tonos, en el orden rítmico deseado, por supuesto. Dice la tradición que la mano védica, lo mismo que la guidodiana (de Guido de Arezzo, fallecido en 1050) que tanto se le parece, hubo de servir para refuerzo de la memoria. Sin embargo, no queda en modo alguno excluido que concurrieron también aquí representación de carácter mágico. Por lo menos hallamos hoy todavía, la mano y en particular el pulgar, en muchos sistemas ocultos, tales como, por ejemplo la quirología (interpretación de las manos y sus líneas), con el significado en muchos casos de una antena de radiaciones psíquicas y cósmicas.

Finalmente, la teoría de los griegos permite sacar algunas conclusiones seguras hasta cierto punto acerca de su práctica musical: la “música” significa en la antigüedad clásica el conjunto de las llamadas artes de las “musas”, o sea, la unidad, fundida en una obra conjunto de la poesía, de la danza y de lo que hoy llamamos “música”.

El director del coro dirigía con los pies por medio de golpes audibles. Para ello estaban éstos provistos de suelas de hierro, pero junto a estos se hallan también atestiguados signos con la mano. También los instrumentalistas llevaban el compás con el pie.

### **III Capítulo**

***“LA DIRECCIÓN ORQUESTAL:  
DE LA EDAD MEDIA A LA ÉPOCA  
MODERNA”***

## **A. EDAD MEDIA**

La práctica musical conjunta de la primera mitad de la Edad Media se divide en música eclesiástica oficial, dominada por completo por el coral gregoriano, y en un arte popular sin carácter oficial. De este último sabemos que era tenido en tan poco, juntamente con la profesión de sus ejecutantes, como lo era aquella parte de la antigua música que se servía de la ética baja: se hallaba en manos de gente juglar y de cortesanas. En contraste con ello, el músico eclesiástico gozaba de una estimulación verdaderamente real. De ahí que los Directores los hallemos de momento, exclusivamente, en los medios eclesiásticos.

El canto gregoriano muestra por una parte íntimo parentesco con el arte del canto antiguo, pero se le opone, por otra parte, en forma brusca. En efecto, subsisten la monofonía, el marcado del ritmo en largas y breves enlazados con el acento lingüístico, y la conexión con representaciones místico-mágicas, aunque ahora con el ropaje de la nueva doctrina ética cristiana. Es antiguo, asimismo, el aislamiento del arte noble –que recuerda las doctrinas ocultas de las castas sacerdotal egipcias– en los medios clericales y en los conventos, y con él, el reconocimiento de la primacía, espiritual de los rectores dirigentes. Son nuevos, en cambio, la métrica, las escalas, la causa-efecto conceptual que origina la melodía, el hecho de que la melodía ya no tiene lugar en sucesiones descendentes de

tetracordios, sino que parte de un pentacordio (sistema de cinco sonidos), ascendentes que se amplía hacia arriba y hacia abajo con una nota cambiada en cada caso, o sea, que el sentimiento en la melodía se llena por completo del impulso moderno, totalmente ajeno a los griegos, del ascenso hacia la *repercussa* (la dominante); esto último, sin embargo, parece haberse ya reformado hacia las postrimerías de la época antigua. Es nueva finalmente, la introducción de los *melismas* (coloraturas), para acentuar las palabras importantes del texto, y en las sílabas finales, para marcar las puntuaciones.

Las nuevas escalas (modos eclesiásticos) se desarrollan en el suelo de las primeras iglesias orientales y se hallan influidas, por lo menos aquí, por el canto judaico de los salmos.

El tetracorde descendente tiene un intervalo de cuarta justa, intervalos que al ser invertidos se convierte en quinta justa. (pentacordio).

Sin duda, desde su origen, los salmos están ligados métricamente, pero el Cristianismo los adopta con todo, aunque en forma de una prosa griega y latina solemnemente representativa, junto con el texto de los Evangelios (Septuaginta en griego y Vulgata en latín)<sup>11</sup> y más adelante, también, con el resto del Antiguo Testamento entero. Si se cantaban ahora salmos y evangelios, entonces ya no bastaba para ello la antigua medición griega según pies métricos; el ritmo lo determinaba ahora en orden casual

---

<sup>11</sup>WOLFGANG VON WATTERHAUSEN, Hermann. El Arte de la Dirección Orquestal, 1966 Pág 11

de las sucesiones de ascenso y descenso de la prosa.

Servían, a lo sumo los melismas (coloraturas) para el restablecimiento de cierto equilibrio métrico primitivo.

Con esta revolución, toda la dirección musical había también de colocarse sobre otra base. El ascenso y descenso en el sentido de arsis y thesis desaparecieron de momento, introduciéndose en su lugar el signo quironómico, el neuma (gr = seña), proveniente del Oriente; las curvas néumicas de la mano se imitaron luego gráficamente en lugar de la antigua notación con letras, se escribieron arriba el texto y dieron así origen a la escritura néumica. Los neumas designan valores de sonido largos y breves ascenso, descenso, notas de cambio con retorno al tono de partida hacia arriba y hacia abajo y se ampliaron para la indicación de pequeños melismas; como elementos básicos de la cadena de éstos, pero no contenían de modo inequívoco lo agudo y lo grave que resultaban, exclusivamente, del lenguaje y de sus acentos.

La altura del tono no resultaba de la notación, ni siquiera al principio y en forma inequívoca, el intervalo. Pero el canto gregoriano originario se servía exclusivamente de los intervalos graduales. Sólo se añadía el intervalo de tercera, indicado mediante una elevación reforzada de la mano y de la escritura, y más adelante, probablemente, el descenso de cuarta a la *repercussa inferior*. Mientras el melos se movía en esta forma, la

indicación néumica de signos originaria resultaba suficiente, y sólo en ocasión de intervalos mayores había de conducir a falta de claridad.

## **B. DE LA EPOCA MODERNA A LA CONTEMPORÁNEA.**

La concepción filosófica del renacimiento culminó en la idea de la personalidad que se enfrentaba deliberadamente y forma aguda al universalismo de la Edad Media<sup>12</sup>. Con un retraso de casi cien años impúsose también aquí el nuevo espíritu, mediante la creación del principio del solista. Fueron vehículos de este desarrollo la invención y la extensión de la monodia, con puntos crucial de decisión alrededor de 1600. Al propio tiempo hizo primero su aparición dominante, al lado de la polifonía en retroceso, la homofonía armónica.

La vigorización de la expresión individual llevó al desarrollo de las modernas artes solistas, del canto instrumental. Al propio tiempo se originó una nueva pretensión artística legítima del solista a la improvisación mediante coloración (disminución) al interior de la estructura de la notación (de la res facta) melódica y armónica establecida por el compositor. Sin embargo, las influencias del nuevo espíritu habían de llegar mucho más lejos. En efecto, en tanto que anteriormente, y según la concepción de la época, el individuo o bien se separaba de la comunidad o bien, en cuanto director, era su representante, su lugarteniente o su

---

<sup>12</sup> El Arte de la Dirección Orquestal Pág. 15

símbolo, lo que en la música condujo por ejemplo, por un lado al virtuoso de postrimerías de la edad antigua y por el otro el director del primer danzante y primer cantante de los primitivos al director de orquesta de la quironomía y de la música mensural –formase ahora una oposición consciente rica de relaciones, una relación de reciprocidad entre el solista y los demás ejecutantes (tutti).

De esta pugna interna desarrollándose en el barroco el estilo “concertante”. Y sólo en esta forma, en su relación con el conjunto, adquirió ahora el solista, a su vez, una importancia que lo colocaba en una segunda posición de honor, de influencia recíproca, con respecto al director, originándose de este modo un curioso triángulo de los centros de fuerza: director – solista – tutti.

Pero ¿cómo marcaban los griegos cuando dirigían con la mano? Schunemann sustenta la opinión de que aquí también marcaban el acento con el golpe hacia abajo, y ve en esta práctica un proceso natural. Lo correcto de su afirmación se deja comprobar psicológicamente. En efectos, hemos de tener presente en ello que las expresiones “elevación” y “descenso” son símbolos de procesos de tensión y distensión anímicas. No es sino en este sentido simbólico como se “eleva” la voz con la tensión y “desciende” con la distensión. La musculatura del brazo se tiende paralelamente a la tensión psíquica y esto conduce a continuación, como



expresión del traspaso del punto culminante de la tensión, al descenso del brazo.

### **C. LA DIRECCION EN EL CONCIERTO EUROPEO.**

En los primeros quinientos años del reino de la polifonía, experimenta la música profundas transformaciones. Un enorme proceso de cristalización produjo la condensación del ritmo musical en los distintos compases. El mérito de esta proeza correspondió a la música occidental. Nace primero el compás ternario, símbolo de la Trinidad: Padre-Hijo-Espíritu Santo, según repiten muchos, pues todos los elementos de la música estaban vinculados a los supraterrénos. El compás ternario recibe el nombre de *tempus perfectus* (compás perfecto). Más tarde, el arte mundano de Italia divide el compás en dos partes o *tempus imperfectus*, que es más ligero y estimulante; de estas dos formas esenciales derivarán, progresivamente, los diversos compases usados hoy : los binarios  $4/4$   $2/4$   $4/8$  etc., y los ternarios  $3/4$   $3/8$   $6/8$  y  $9/8$ . Se plantea entonces el problema de marcar estos compases, es decir, de indicarlos con movimientos. Aunque parece un problema nimio y de fácil solución, se necesitaron varios siglos para obtener los mejores resultados. Así se alcanzó una técnica del gesto que muchos consideran lo esencial del difícil arte, quizá por ser lo único que del mismo se puede aprender y enseñar.

Extensos y profundos tratados, escritos los más en latín o en italiano,

se ocupan en fijar si el principio del compás debe coincidir con el comienzo o con el final del gesto y hasta Aristóteles sale a relucir allí. Poco a poco va formulándose la única respuesta justa: a cada gesto descendente o a cada “dar” del compás, diríamos hoy, deberá proceder una anacrusa. El director la necesita para indicar el tiempo a sus músicos. Si el momento del “dar” coinciden con la entrada de los músicos se llegará demasiado tarde, por tanto, la anacrusa da el impulso necesario al tiempo deseado. Una vieja regla escolástica dice que el arte de la dirección en su aspecto técnico y manual, es tan sólo el arte de marcar claramente las anacrusas. El impulso del director no coincide con el sonido, sino que le precede. Dirigir es prevenir, también y sobre todo en sentido cronológico. Llegamos aquí al problema de la técnica del movimiento. Esta disciplina parece alejada de toda magia. Sin embargo, para comprender la esencia de la dirección será muy provechoso estudiar el aspecto manual que le sirve de vehículo. El artesano nos ayudará a comprender al artista. Además, el proceso evolutivo de esta técnica refleja, evocaciones, profundos cambios culturales. Se trata pues, de dibujar los compases en el aire. Al principio subsistía la influencia del antiguo procedimiento de golpear el suelo con un bastón, por lo que el director no utilizó más que dos movimientos verticales: uno ascendente y otro descendente.

### **Lully y el uso del bastón:**

Lully Jean Baptiste – 1632 – 1687, nace en Florencia Italia, es naturalizado francés. Entró en la corte de Luis XIV, donde se lució como violista, bailarín y cantor bufonesco. Compuso música instrumental y cantidad innumerable de ballets. En 1672, fue nombrado director de la Academia de Música. Escribió la música para la mayoría de las comedias de Moliere.

Lully a quién se le considera uno de los pioneros de la dirección de orquesta (siglo XVII), dirigía con una vara del alto de un hombre. Con esta vara tan grande sólo podían marcarse los tiempos, hacia arriba y hacia abajo, los golpes laterales eran imposible de efectuarse, tampoco como por la doble dirección desde el clavicordio: el remedio era reducir la vara a su dimensión actual. Lully era un director déspota, estuvo al mando de las orquestas de Luis XIV, “Les petits violons du Roi” y “Grand violon du Roi”. Lully fue uno de los primeros directores que uniformó las arcadas de sus violinistas.

La orquesta de Lully se convirtió en el modelo del desarrollo de la moderna orquesta, especialmente de la ópera, donde los cantantes iban en el escenario y la orquesta abajo (en el foso), pero dirigidos por el conductor en el podium.

Músicos de todo Europa fueron a París a estudiar la técnica de la

dirección de Lully.

La historia cuenta que, Lully en una de tantas veces de estar usando el bastón o vara de dirección golpeó tan fuerte que la vara le atravesó el pie, ocasionándole una herida, la cual se le gangrenó causándole la muerte.<sup>13</sup>

### **La Dirección Dividida**

Niccolo Paganini sumó su voz a la de aquellos que se mostraban dubitativos respecto a la dirección dividida. El gran violinista dirigió algunas veces, y según parece fue notablemente eficaz en esa función, y elevaba los brazos al cielo cuando pensaba en el embrollo en que se encontraban las orquestas italianas. Señalaba que el pianista podía comportarse sólo como un cronómetro, el violinista tenía bastante que hacer sin necesidad de preocuparse del resto de la orquesta y la responsabilidad principal (alegaba Paganini) debía corresponder a un director, que sería un auténtico maestro. “Es necesario que haya compuesto música y que posea la experiencia práctica tan necesaria para la buena dirección”.

Cuando no se podía contar con el compositor, ni el violinista ni el pianista dominaban la situación, era probable que se suscitara toda clase de dificultades, rivalidades, celos, mezquindad. Cada uno creía que él era la fuerza más importante de la orquesta (y como secuela, ambos unían

---

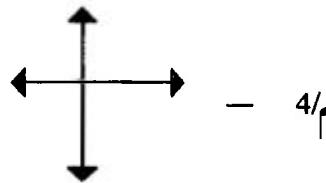
<sup>13</sup> DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO QUILLET Tomo Quinto El Arte de la Dirección Orquestal Hermann W V Waltershausen

fuerzas para oponerse a la aparición de un tercer dictador, el hombre de la batuta.

#### **D. LA TECNICA DE LA DIRECCION ORQUESTAL.**

Las tres figuras básicas de la dirección:

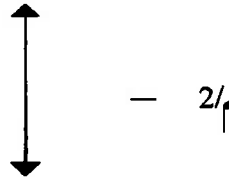
##### **1. La Cruz**



##### **2. El Triángulo**



##### **3. Vertical**



Tomando estas tres figuras básicas de la dirección, podemos decir que salen los otros compases, llamados compases derivados.

Ejemplo:

1. De la cruz, que es el compás de  $4/p$  salen los otros compases derivados.
2. El triángulo, que es el compás de  $3/p$  y sus derivados.
3. El vertical, que es el compás de  $2/p$  y sus derivados.

En esta técnica moderna de la dirección de orquesta, los tiempos derivados de cada uno de las tres figuras básicas pueden marcarse a cuatro

tiempos. Ejemplos: un compás de  $6/8$  puede marcarse a cuatro tiempos, de acuerdo con las figuras de notas que tengan dentro de un compás.

El compás de  $3/8$  se puede marcar a uno, dependiendo de la velocidad de la música.

Si tomamos como base, que todos los compases salen de la cruz, o sea del  $4/8$ , podemos decir que en los compases dispaes, o sea, los que no tienen todas sus partes iguales en cuanto a duración también se dirigen a cuatro.

Todo depende de los conocimientos del director, quien deberá agrupar las figuras musicales, para escoger el tiempo deseado.

Hay también en la dirección moderna, lo que llamamos: dirigir por compás de acuerdo a las figuras y dirigir por frases (cada 4 ó más compases).

En la técnica de la dirección orquestal, es necesario que el director conozca todos los principios y conceptos del manejo de la Fenomenología Musical. Ejemplos: en crescendo y diminuendo, el último que tiene que crecer y disminuir es el director. Principalmente en el crescendo.

#### Acelerando y ritardando.

Acelerar es estrechar el pulso de la música, es marcar anacrusas más rápidas o cortas.

Ritardar es marcar anacrusas más lentas, es alargar el pulso de la

música.

Fenomenología Musical es la ciencia que estudia los fenómenos naturales de la música o sonidos que no son interpretables. Entendiendo por no interpretables aquellos fenómenos que son de una determinada manera por si mismo.

Ejemplo: una cadencia del V Grado al I Grado (cadencia perfecta), siempre sonará igual, aunque se ejecute en diferentes formas (velocidad).

La fenomenología musical, se basa en dos pilares que son: *tensión e intensidad*.

La tensión puede ser:

- a. Melódica: cuando se produce en la melodía.
- b. Armónica: cuando se produce en la armonía.
- c. Rítmica: cuando se produce en el ritmo.

Intensidad: es el mayor grado de fuerza con que se toca.

La tensión no tiene nada que ver con la intensidad. Puede haber tensión sin intensidad y puede haber intensidad sin tensión.

Tensión donde se acumula el mayor grado de fuerza melódica, armónica, rítmica.

Punto culminante de una obra es el momento en que se acumula mayor tensión. Puede producirse en un registro agudo o en el grave.

## **IV Capítulo**

***“LA BATUTA”***



## **A. EL ADVENIMIENTO DE LA BATUTA.**

Alrededor del último cuarto del siglo XVIII, cuando el bajo cifrado prácticamente había pasado a la historia, la dirección dividida se mantenía sólo por la fuerza de la costumbre. Ya no era necesario el maestro al cembalo para comprender esos dígitos misteriosos sobre los cuales se trazaba la línea del bajo; y a medida que las orquestas y los grupos operísticos se ampliaron y que las partituras fueron más complicadas, fue evidente la necesidad de una fuerza única de control. Un concierto de Vivaldi puede desarrollarse casi solo; la sinfonía Heróica o Fidelio no pueden. También se observó que había toda suerte de dificultades con la dirección dividida. A principio del Siglo XIX, Luis Spohr examinó la situación y no le pareció satisfactoria. Se burló de los procedimientos que entonces eran corrientes. El “director”, dijo Spohr, se sienta frente al piano y toca a partir de la partitura completa, pero en realidad no suministra el ritmo ni el tiempo. Presuntamente eso está a cargo del “jefe”, pero como ese digno profesional tiene a la vista sólo parte del primer violín, no puede ser muy útil a la orquesta. “De manera que se contenta destacando su propia parte y dejando a cargo de la orquesta que le siga lo mejor que pueda”.

Ignaz Moscheles, convenía en que el hombre sentado frente al piano era anacronismo. Esta allí, sentado y vuelve las páginas de su partitura, pero después de todo no puede, con su vara de mariscal (la batuta), dirigir a su ejército musical. Lo hace el jefe (maestro de concierto) y el “director”

es una nulidad.

**Ignaz Moscheles, reclamaba que el maestro al cembalo prescindiese del piano, se pusiera de pie y marcara el tiempo como un hombre.**

**En Francia, la dirección desde el clavicordio no había logrado nunca imponerse en la ópera; en ella, por lo menos, había permanecido allí en la batuta. Con la desaparición completa del bajo continuo y la improvisación frente al desarrollo completo y por consiguiente, único indicativo del creador de las partituras que se iba imponiendo vigorosamente, la posición del Director desde el clavicordio, discutida desde siempre, se fue haciendo cada vez más problemática. Cayó víctima, finalmente, del subdirector, que iba avanzando hacia la dirección única y quien acabó por desprenderse del violín mismo para quedarse con el arco como batuta. Así, por ejemplo dirigía José Haydn, Carlos, Von Dittersdorff, Antonio F., Habeneck en París, que había empezado como solista de concierto, parece constituir por lo que se refiere a la práctica de la dirección de orquesta con el arco del violín una excepción en Francia. La dirección con batuta pasó a Alemania, donde se le combatió violentamente y por último pasa a Italia.**

**En el siglo XIX con los clásicos finalizó definitivamente la era del bajo continuo. Las primeras sinfonías de Haydn contienen todavía huecos armónicos que deberán ser rellenados con los acordes del clave; pero en las**

obras ulteriores, este instrumento ya no tiene razón de ser. Aunque se continuará dirigiendo desde el clave, porque cuesta siempre abandonar lo antiguo, Mozart lo utiliza tan sólo para acompañar los recitativos, y Beethoven dejará de emplearlo en absoluto.

Entonces se implanta definitivamente la técnica francesa en el arte de dirigir, a la vez que desaparece la modalidad italiana de dirigir desde el clave y de repartir la dirección entre el director y el concertino.

Tal innovación tardó cinco o seis lustros en imponerse definitivamente. El berlinés Juan Federico Reichardt parece haber sido uno de los primeros en adoptar la nueva técnica directoral y en desterrar el clave de la orquesta. Dirige de pie sobre una tarima y coloca las partituras sobre un atril. En 1812, Ignacio F. Mosel llama la atención del auditorio vienés al dirigir con batuta en un festival. En Dresde la introduce Carlos María von Weber, en 1817; en Leipzig, Félix Mendelssohn-Bartholdy, en 1835.

Luis Spohr ha descrito jocosamente la osadía que representaba tal innovación. Invitado, en 1819, para dirigir en Londres, los londinenses sólo conocen la dirección desde el clave; Spohr se coloca durante el ensayo ante un atril especial, saca una varita del bolsillo y comienza a marcar el compás. La administración, sorprendida, protesta enérgicamente, y aquel artista discute durante mucho rato para conseguir que al menos le

permitan hacer una demostración con batuta. Al fin logra reanudar el ensayo, convence a todos los incrédulos y obtiene un señalado éxito en el concierto público.

Es desesperante observar con qué tozudez se resisten los músicos a adoptar aquella innovación nacida de la evolución misma del arte sinfónico y que ya contaba con precedentes.

Los pioneros de la batuta fueron ante todo Bernhard Anselm Weber, Carl María V. Weber, L. Spohr, G. Spontini, B. Mendelsohn, H. Beriloz y Richard Wagner. Gradualmente la batuta fue adquiriendo su forma actual. Gustaba entre otros dirigir con un rollo de papel de notas que se agarraba por el medio, a manera de una “vara de mando”. De una de éstas, auténticas se sirvieron por ejemplo, L. Cherubini y C.M. V. Weber; y en rollo de piel de ternera, B.A. Weber y G. Spontini.

#### **Ilustración N°5**



Carlos María von Weber dirige en Londres, 1n 1826 <sup>14</sup>

<sup>14</sup> Friedrich Herzfeld. La Magia dela Batuta Pag 59

Con los maestros acabados de citar se introdujo el tipo del nuevo director de orquesta profesional, que podía seguir unido personalmente al compositor, pero no podía estarlo necesariamente.

El arte de dirigir de nuestros días está penetrado de danzas de los antiguos chamanes y de quironomía; conoce los golpes laterales e intermedios, la limitación a la thesis y la arsis (marcado del recitativo alla breve); ha desarrollado el marcado metronómico de los mensuralistas en el golpe acompañante; ha renovado al director del clavicordio en el pianista, quien, en un concierto para piano, dirige la orquesta desde este y finalmente ha abierto al sugestivo primer violín, a través de la gran figura de Johannes Strauss, hijo, menos posibilidades de existencia en el fecundo terreno de la música de baile y de la llamada “música ligera”.<sup>15</sup>

## **B. LA TÉCNICA DE DIRIGIR**

De acuerdo con la técnica de dirigir, que involucra el uso del brazo derecho empuñando la batuta, del brazo izquierdo para dar apoyo y la función de los ojos, las cosas más elementales indicada por los gestos son cuando empezar y cuando terminar (parar), el tiempo de la música y la detención e interrupción. Estos son indispensables, pero ellos mismos son meramente suficientes para mantener la orquesta junta. Es necesario que el director tenga la suficiente habilidad de poder comunicar a sus músicos, la dinámica, detalles de fraseo, articulación (legato y stacatto) y la

---

<sup>15</sup>El Arte de Dirección Orquestal Herman W V Waltershausen The Great conductors Harold C Schomberg Simon and Schuster N Y

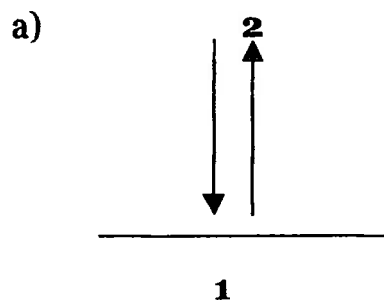
expresión en general de la música. Marcar el tiempo no es suficiente; los gestos apropiados en cada expresión musical deben ser enseñados antes de poder hablar de dirigir.

Si usted observa a un director realizado (bien preparado), estará impresionado por la unidad natural y coherencia de sus gestos. Sus movimientos parecen ser tan simples y directos significado de expresión musical que usted no puede darse cuenta completamente de lo planeado y los propósitos naturales. Estos movimientos constituyen una técnica para comunicar a la orquesta, una cantidad de detalles musicales. Para enseñar esta técnica veremos algunos gestos que hace el director para marcar los tiempos.

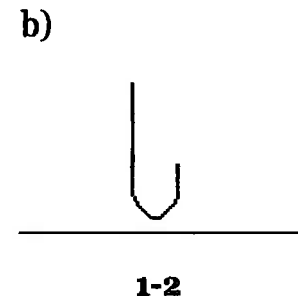
Haremos algunas comparaciones de cómo se marcaban los tiempos anteriormente y como se marcan hoy día con la técnica moderna de la dirección orquestal.

Ejemplo: antes, si usted dirigía alguna música en un compás de 2/4, legato o staccato el director siempre detenía el tiempo en dos puntos (arriba y abajo). Ejemplo:

*Antes- Batuta Legato*



*Ahora-Batuta Legato*



Observe en el ejemplo **a** que el tiempo se detiene en los puntos (1) y (2). Esto en la actualidad no está en uso porque no se dan los valores de las notas correctamente. No hay movimientos de continuidad en la música.

En el ejemplo **b** el tiempo no se detiene en ninguno de los dos puntos mencionados **1** y **2**, los dos tiempos se marcan abajo sobre la línea imaginaria permitiendo el movimiento de continuidad de la música.

Para Enrique García Asencio (1971), tenemos que “hay dos clases de movimientos de la batuta.

Según el carácter del pasaje melódico puede ser batuta legato o batuta staccato. En la batuta legato el movimiento de continuidad es posible sin detener el tiempo en ninguno de los puntos. Esto permitirá una mejor expresión de la música de parte de los ejecutantes y lograr así el efecto deseado.

En la batuta staccato el director marcará los tiempos con más fuerza, destacando las partes requeridas, pero dando siempre el valor correcto a las notas sin detenerse en ninguno de los puntos; es decir que el movimiento de continuidad debe mantenerse.

Si hacemos batuta staccato, el marcato del director se hará con más fuerza, pero utilizando el mismo movimiento sin detenerse en ningún punto. Todo depende de los gestos del director al comunicarse con los

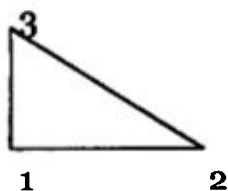
músicos; de la manera como el actúe, reaccionarán los músicos. En el legato los movimientos de los brazos, batuta y gestos son importantes, porque al igual que la cara muestra el sentimiento que el director pone a la música.

Algunos directores dependiendo de la técnica de dirigir que han estudiado, aplicarán los movimientos de continuidad, de la técnica alemana, aunque otras técnicas no la utilicen, siempre se llega a lo mismo, ya que los movimientos de la mano prácticamente no se detienen del todo.

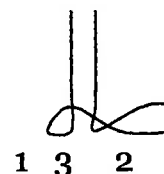
Ejemplo:

c) en 3/4

antes



ahora



En el ejemplo **c antes**, el tiempo de la música se detiene en tres puntos y no debe ser.

En el ejemplo **c ahora**, se nota el movimiento ondulatorio de los tiempos 1-2-3, que no se detienen en ningún lado, tiene movimientos de continuidad.

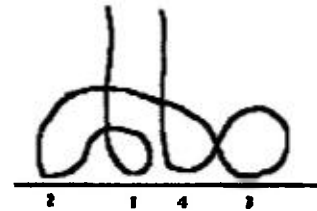
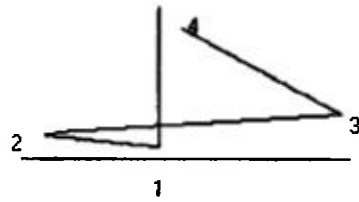


Ejemplo:

d) 4/p

antes

ahora



**Antes:** no tiene movimiento de continuidad (ondulatorio).

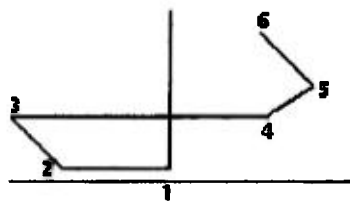
**Ahora:** tiene movimientos de continuidad (ondulatorio), no se detiene en ninguno de los puntos.

Ejemplo:

e) 6/p

antes

ahora



No tiene movimiento de continuidad, el marcado se detiene en cada punto.

Tiene movimiento de continuidad, no se detiene en ninguno de los puntos.

### **C. EL USO DE LA BATUTA**

Un director que se fracture su brazo izquierdo, todavía estaría listo para ejercer completo control de su grupo, sabiendo que tiene una buena técnica de la batuta. Esta es la herramienta más eficaz a su disposición. Por eso es importante el estudio de la “técnica de la dirección orquestal”.

Para Enrique García Asencio (1971) tenemos que la batuta es la prolongación del brazo. La batuta es una necesidad del director.

Tamaño de la batuta: el tamaño de la batuta puede ser del largo que el director desee, siempre y cuando no sea exagerado. Por lo general, la medida se toma desde el brazo hasta llegar al fondo (centro) de la mano. Cada director escoge lo que necesita de acuerdo a su tamaño y formación física (cuerpo). La batuta tampoco debe ser tan gruesa, más bien, liviana que no ofrezca dificultad al tenerla en la mano. El director debe ser hábil para controlar la batuta completamente y sentirse perfectamente cómodo para una mejor expresión de la música con los gestos. Esta es la prueba para un buen dominio de la batuta. Según Enrique García Asencio, (1971), hay varias Escuelas sobre la manera como se debe agarrar la batuta. La Escuela Alemana dice: el mayor consejo para sostener la batuta es con el pulgar, primero y segundo dedos, y que el extremo llegue a la palma de la mano. Los franceses usan la batuta hecha con material plástico flexible. Su forma no es muy grande, la parte que da hacia los músicos es

puntiaguda (tiene punta), la parte donde la sostiene el director tiene una bola, que es apoyada en la palma de la mano y sostenida con el dedo pulgar y el índice de la mano derecha.

Al dirigir debe utilizarse los movimientos de la muñeca, más en los pasajes legatos y expresivos. En los pasajes o efectos fuertes en tutti pueden marcarse las anacrusas con todo el brazo, para que el ejecutante actúe de acuerdo al matiz que imprime el director.

#### **D. DIRIGIR SIN BATUTA.**

Nadie puede decir que dirigir sin batuta es bueno o malo. Este método tiene obvia ventaja, en que hay dos manos expresivas en vez de una. Pero aunque la batuta toma algo de la expresividad de la mano derecha, hay ventajas en usarla. Hay que recordar que el ejecutante sigue la batuta, especialmente si la música no le es familiar o la parte es técnicamente dificultosa o en acompañamiento. La batuta es aún más importante cuando hay un conjunto grande, donde mucho de los ejecutantes están completamente a distancia del atril del director. Se recomienda que para una mejor claridad el estudiante debe aprender con la batuta. Sin embargo, también debe aprender sin el uso de la batuta.

Ejemplo: sin el uso de la batuta.

IlustraciónN°6



Leopoldo Stokowsky<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Herzfeld "La magia de la Batuta" 232

## **V Capítulo**

### ***“EL DIRECTOR ANTE LA ORQUESTA”***

### **A. EL DIRECTOR ANTE LA ORQUESTA.**

Un (Director) actor joven solamente no memoriza su parte y se pone al corriente con los valores poético-espiritual del juego. Se prepara imaginando que está actuando su parte en el escenario. Entrenamiento personal de esta clase es muy útil para los directores jóvenes. Cuando se aplica la técnica de la batuta al estudio de partituras, debería actuar como si estuviera al frente o encarando la orquesta. Debe, por tanto, tener un retrato mental del plan de asientos de los músicos.

Es de menor importancia cual de las tradicionales se escoja: si los primeros violines están a su izquierda y los segundos a la derecha o todos los violines a su derecha. Esta es importante por cuestiones de balance y sonoridad de la orquesta. El principal requerimiento es que el director tenga en mente la posición de los ejecutantes mientras está practicando.

Esto aumentará su flexibilidad, si piensa en un plan de la posición de los músicos ahora y de otra posición en el concierto no es recomendable.

### **B. SEÑAS**

Las señas son importantes para los músicos ejecutantes. Que el director dé o no algunas señas no quiere decir que no debe estar al tanto de las entradas.

Esto quiere decir que el director debe conocer la partitura muy bien, que sepa que está haciendo cada sección instrumental, todo el tiempo.

Hay tres maneras de dar una seña: con los ojos, con la batuta y con la mano izquierda.

Algunos directores les gusta demostrar su conocimiento superior de la partitura tirando la mano izquierda en la dirección de la entrada de los instrumentos (secciones), como la primera nota de la entrada. A los ejecutantes no les gusta, y bastante justificadamente. La seña es útil solamente cuando está hecha un poco en adelante a la entrada y mientras un gesto espectacular pueda impresionar al público, es apropiado para hacer a los ejecutantes nerviosos. No es recomendable caer en el hábito de dar todas las señas apuntando. La mano izquierda debería ser usada primeramente para indicar una clase especial de ataque, o la expresión con la que la entrada particular va a ser tocada.

La mejor manera de dar una seña a sus músicos es generalmente mirándolos a ellos. Mirar los ojos hacia los ejecutantes contando un tiempo adelantado o los necesarios es otra forma como puede dar una entrada, en tiempo lento o rápido. Usar los ojos es mejor por dos razones: primero, evitaría usar más movimiento que lo necesario para dirigir; segundo, la expresión de sus ojos y la expresión facial puede decirle a los ejecutantes más acerca de sus intenciones, que las manos graciosas agitándose onduladamente.

Un repaso de alguno de los ejercicios le dará una oportunidad para

combinar el retrato de la posición de la orquesta con su técnica de dirigir y para usar sus ojos para señas en los ejecutantes.

### **C. PREPARACION EN GENERAL. TECNICAS DEL PRINCIPIO.**

A la llegada del director al atril, debe asegurarse de que todos los músicos están presentes y en completo silencio. La orquesta debe estar afinada. Ha habido ocasiones en que el director fue obligado a parar la música después de empezado los primeros compases por ausencia de uno de los músicos. La manera en que usted tome la batuta debe ser autoritativa y gestos pesados deberían ser evitados.

Una buena disciplina orquestal no requiere un golpe bullicioso en el atril para llamar la atención de los músicos. Con un movimiento toma la posición de alerta que puede hacer frente al grupo y hacer frente al grupo de instrumentos que toca primero. No mira la partitura antes de que los ejecutantes empiecen. La mano izquierda no necesita ser usada para todo comienzo. Más bien se utiliza para los efectos, matices, crescendo, disminuyendo. La batuta generalmente es levantada al nivel del ombligo, si es sostenida muy alto, al golpe preliminarmente puede ser mal hecho (engorroso).

Para asegurar un buen ataque empezando es algo muy difícil, que no siempre es resuelto exitosamente, aún con las mejores orquestas. Este problema tiene que ser practicado en el ensayo (y consecuentemente no es



discutido aquí), un buen golpe (marcato es aún necesario para limpiar la ejecución). El primer requerimiento es que todos los músicos estén listos y alerta; no se debe dar el golpe preliminar hasta que todos los ojos no estén sobre el director. También es indispensable que el director y los ejecutantes estén de acuerdo en el número de tiempos en un compás.

En la mayoría de los casos el tiempo de entrada (anacrusa) asegura un ataque unificado. Algunas combinaciones instrumentales presentan dificultades que requieren una consideración especial.

Los directores sin experiencia pueden encontrar dificultad, especialmente en las entradas lentas, para comenzar los instrumentos de viento combinados con los de cuerdas. El problema se origina por la estructura física de cada instrumento musical.

Estos deben saber que los instrumentos tienen diferente reacción al atacar el ejecutante. Unos sonidos llegan al oyente primero que otros y responden no en forma similar en los registros altos y graves. Los músicos también deben tener la destreza para atacar un poco antes al marcarse la anacrusa. El director debe dominar las entradas de los ejecutantes para evitar que suene como arpegeado.

La dificultad no ocurre solo al principio, también en el transcurso de la pieza, especialmente después de silencios.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup>Max Rudolf The Grammar of Conducting Publishing. Co Mayo 1985

Para Enrique García Asencio (St. Domingo, 1971), la solución está en que haya un entendimiento entre los ejecutantes y el director.

#### **D. LA TECNICA DEL COMPAS- PARTE PRACTICA**

Mano, brazo y actitud del cuerpo.

Esta es la parte más importante de dirigir orquesta, como se dice: el director expresa la música con sus gestos, tanto de la mano, el brazo, la actitud del cuerpo y en algunas ocasiones con el rostro.

Sabemos que el instrumento del director es la batuta, por lo tanto, ésta es la parte que requiere un estudio especial.

Mover la mano izquierda y la derecha que sostiene la batuta, es lo que permite al director reflejar con los gestos al ejecutante la coordinación musical necesaria para que llegue armoniosamente al oyente.

Cada movimiento con la mano, brazo y cuerpo tiene su por que. No es mero capricho de mover la mano de un lado a otro; cada gesto tiene su equivalencia en cuanto a la sonoridad y la correcta ejecución de los instrumentos musicales. Para eso existen los diferentes efectos de la dinámica musical que son los que son, sus signos correspondientes indican al director lo que debe hacer, luego esto lo transmite a los músicos a través de los gestos con los miembros del cuerpo arriba mencionados.

El director combina ciertos aspectos técnicos de la obra musical, tales como el marcato del tiempo, los matices, acentuaciones,

interpretación y otras cosas que son las que determinan el buen desenvolvimiento de los músicos en cuanto a la sonoridad y la ejecución de sus instrumentos musicales. Ahí es donde está la importancia de la técnica de la dirección orquestal, siendo lógico que el profesional mejor preparado podrá lograr mejores éxitos en su función como director y líder de la orquesta.<sup>18</sup>

### **E. LEVE-GRAVE**

Nuestro sentimiento musical conjunto reposa en un orden rítmico de vivencias de tensión y distensión que se suceden en el tiempo. En el recuerdo, esta sucesión se presenta como una representación especial. De ahí que llamamos tensión y distensión a un movimiento que va de un punto leve a un punto grave e inversamente.

### **Anacrusa – Agógica.**

La música se rige por tiempos que son los que señalan la medida que se debe llevar; esto a la vez determina el pulso de la música como algo viviente. Por eso decimos que el tiempo y el pulso son el latir del corazón.

La anacrusa es uno de los elementos más importantes de la música. Dirigir es marcar anacrusas constantemente. Un tiempo es anacrusa del otro. La anacrusa es un movimiento preparatorio que sirve para indicar a la orquesta (músicos), el tiempo (velocidad o metro), matiz, carácter (stacatto, legato, etc.).

---

<sup>18</sup> El Arte de la Dirección Orquestal, Pág 40 - 41

Para marcar la anacrusa, es decir, dar la entrada a los músicos, el director no debe mover la cabeza porque confunde a los músicos. A esto se le llama doble anacrusa; sólo debe mover los brazos.

En nuestro recorrer musical, hemos visto directores que hacen doble anacrusa. Eso no es correcto porque los músicos tienden a entrar con cualquiera de los movimientos falsos. Otros directores cuentan dos y hasta tres tiempos para dar la entrada, no es lo más recomendable.

La anacrusa se marca desde la posición inicial del brazo (línea imaginaria).

Referencia Óptica: la mano debe llegar al punto de donde salió (línea imaginaria).

Hay tres clases de anacrusa:

1. Anacrusa normal: es igual en metro, matiz y carácter.
2. Anacrusa métrica: es exacta a la anterior pero sólo con el metro.  
(sin matiz y carácter).
3. Anacrusa virtuosística: no tiene nada en común con las anteriores, ni con lo que se va a tocar. El movimiento es a voluntad del director.

Para Enrique García Asencio (1971) cada tiempo es anacrusa del siguiente.

En la música, cada tiempo es anacrusa del que le sucede (concepto moderno). Antes se decía que anacrusa era la parte anterior al inicio de una obra o un movimiento. Según el autor del libro “El arte de dirigir”, veremos la versión que nos da de la anacrusa.

Toda música es, por su propia esencia, anacrúsica (va del leve al grave), porque no se da tensión alguna sin un proceso previo en el que ésta se haya originado. Todo inicio de una obra musical (punto cero), tiene su golpe de entrada o anacrusa, una unidad de tiempo o de pulso antes.

### **El calderón.**

El calderón es el signo que indica la detención del movimiento musical o sea que detiene el pulso de la música. Con él se deja de marcar el tiempo del compás, no debe mover más la mano, algunos directores mueven la mano para mantener al músico alerta. La reanudación del curso musical ha de hacerse siempre mediante un golpe de anacrusa tal como si la música no hiciera más que empezar.

En esta regla fundamental se hallan comprendidos todas las demás.

Veremos algunos ejemplos:

a, b, c.



En los ejemplos de arriba: el primer calderón sobre la redonda **(a)**, la mano se detiene en el primer tiempo, igual se hace en los ejemplos **(b)** y **(c)**.

La duración del calderón depende del director, de acuerdo con lo que sigue melódicamente, o si es el final de una parte de la música. En el ejemplo anterior **(a)** para continuar el movimiento musical, el director debe marcar el cuarto tiempo del compás, como anacrusa del siguiente compás.

En el ejemplo **(b)** el director marca el tercer tiempo directamente, ya que este tiempo tiene valor de un silencio de negra.

En el ejemplo **(c)** el director marca directamente al segundo tiempo que equivale a silencio de negra, para continuar la música.

El propio manejo de los calderones y la interrupción de la marcha musical, es uno de los problemas más dificultosos que confrontan los estudiantes de dirección.

Aunque es apenas posible establecer simples reglas generales, algún grado de sistematización puede ser logrado. Esto está hecho por la división de los calderones entre aquellos que ocurren en el final de una pieza; aquellos durante una pieza y también seguido o no por pausas.

Ejemplos de calderón al final:

d)

*Alla breve, (♩ = 66)* *BACH, Mass in B minor*

*Ky - - ri - e - le - - - i - - -*

En este ejemplo (d), el director no marca el cuarto tiempo, solamente sostiene el sonido, moderadamente en fuerte.

Ejemplo:

e) calderón al final de una obra.

*(♩ = 69)* *BRAHMS, Symphony No. 3*

En el ejemplo (e), el director empieza el calderón con la mano derecha, mientras continua marcando el primer tiempo en el pizzicato de las cuerdas y luego hacer el corte final.

## Ejemplo f)



En el ejemplo (f) igual que el ejemplo anterior, el director entra al calderón con la mano derecha y con la izquierda sigue marcando hasta el segundo tiempo, para luego llegar a la fermata en el tercer tiempo.

### Calderones y fermatas finales.

Muchas piezas musicales tienen un calderón y una fermata al final. En el ejemplo siguiente (g) aparece el calderón en las cuerdas (violines) sobre la redonda, el director sostiene el sonido (calderón) con la mano izquierda, mientras la mano derecha continua marcando el tiempo a las violas, cellos y contrabajos que hacen pizzicato de negras, terminando con una fermata en el último tiempo del compás, para luego hacer el corte final.



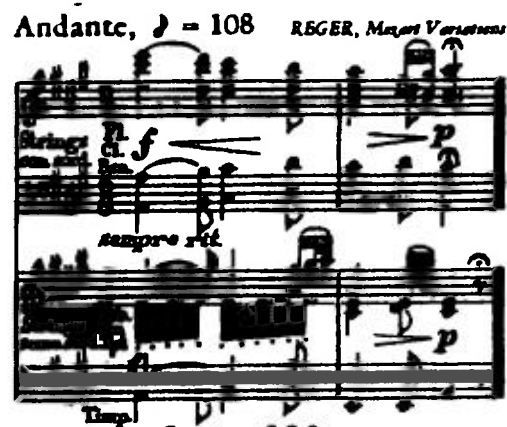
Ejemplo:

g)



En el siguiente ejemplo (h), el calderón se sostiene con la mano izquierda, contando el 4to y 5to pulso con la mano derecha, para llegar a la fermata en el sexto pulso y luego hacer el corte final.

Ejemplo h)



En este ejemplo (i) los instrumentos de vientos y cuerdas empiezan con matiz *fff* (tres *f*) al llegar al final, hay un calderón en los vientos, que hacen un diminuendo, para terminar en un pianissisimo (*ppp*).

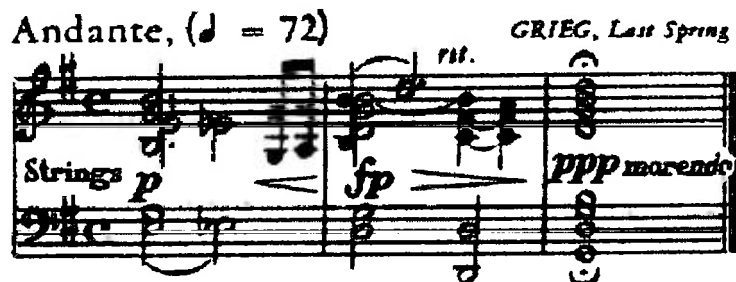
El calderón debe sostenerse con la mano derecha (vientos), mientras las cuerdas siguen hasta la fermata en el tercer tiempo con la mano izquierda.

Ejemplo i)



En el ejemplo siguiente, se llega al calderón con un retardando (*fp*), disminuyendo y *ppp* al final.

Ejemplo j)



En este ejemplo (k) la mano izquierda levantada sostiene el tutti, fortísimo (*ff*) mientras la mano derecha sigue dirigiendo (marcando el tiempo) a los timbales, la batuta espera en uno y corta el redoble de los

timbales en el tercer tiempo, luego, se unen las dos manos para hacer el corte final en tutti.

Ejemplo k)



En algunos calderones, el director detiene la marcha musical, pero, mentalmente cuenta el doble del tiempo de la figura de nota, en la cual va colocado el calderón, en este caso se ejecuta como si tuviera un compás más. Ver Ejemplo (l).



En el ejemplo (l) el calderón aparece en tiempo fuerte (primer tiempo).

En el ejemplo siguiente **(m)** el calderón aparece en otro tiempo (segundo tiempo).

Ejemplo m)



Para Hans Swarowsky, prestigioso Director Vienés, hay algunos calderones que se pueden marcar para un buen entendimiento con los músicos. Por lo general, estos son calderones que ofrecen problemas de dirección a los directores inexpertos. Veremos algunos ejemplos donde se sigue contando el valor de la figura de nota donde va colocado el calderón o donde va colocada la fermata.

Ejemplo:

n)



Algunos directores no hacen uso de esta técnica, tal vez, por desconocimiento pero no quiere decir que lo estén haciendo mal. Seguir marcando el tiempo como si no hubiera calderón o fermata es más entendible con los músicos.

Ejemplo o) 5ta Sinfonía de Beethoven.

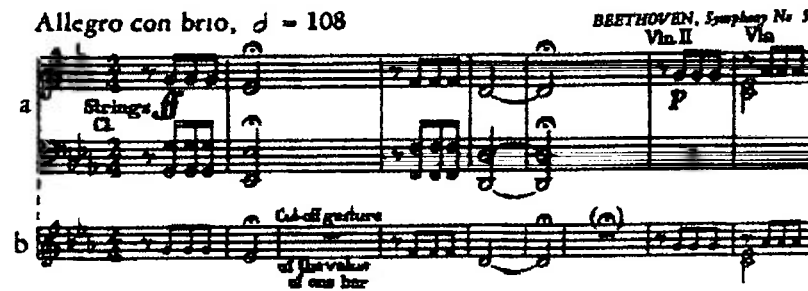
En esta entrada, algunos directores siguen las tres reglas siguientes: los dos calderones en los primeros cinco compases pueden hacerse en la siguiente manera: 1º, se hace el corte del calderón y se hace la preparación para la segunda entrada, con el mismo golpe del corte, (este procedimiento es dificultoso para los ejecutantes). 2º, separar el gesto del corte y el de la preparación estrictamente a tiempo; 3º, separar el gesto entre una pausa y otra. La mayoría de los directores tratan los cinco primeros compases como una introducción.<sup>19</sup>

Para Hans Warowsky, director Vienés, la mejor o más recomendable forma de dirigir estos cinco compases es la siguiente: después de las tres primeras corcheas, la blanca con el calderón se debe marcar a cuatro tiempos lento, como si fuera una redonda (♩). La siguiente tres corcheas se hace el mismo procedimiento, pero agregando un tiempo más. Nosotros recomendamos esta técnica por considerarla más entendible para el ejecutante.

---

<sup>19</sup> Max Rudolf The Grammar of Conducting Publishing Co Pág 179

Ver Ejemplo 5ª Sinfonía:



Las dos primeras pautas: como está escrito. La siguiente pauta: como se ejecuta.

Es necesario que el director de orquesta tenga los conceptos de los tiempos para poder dar buena ejecución a los calderones y fermatas.

La técnica de la relación de tiempos, es necesaria que el director lo tenga presente. Ejemplo: se utiliza el allegro como tiempo intermedio, hacia arriba más rápido está el presto, hacia abajo del allegro está el adagio. Estos tres tiempos o medidas metronómicas llevan el mismo tiempo o pulso, sólo que uno, va más rápido (presto) y el otro más lento (adagio).

Compositores famosos utilizaron este sistema de marcar el tiempo en algunas de sus composiciones: ejemplos: W. Mozart, Sinfonía Jupiter #41; L.V. Beethoven, 5ª Sinfonía y J. Brahms, Sinfonía #1.

### **Hay diferentes clases de fermata:**

Fermata de improvisación: es el tiempo que necesita el solista para improvisar, de acuerdo con el clasicismo o ejecutar la cadencia.

**Fermata coral:** tiene su origen en el Período Barroco. Es indicación de fermata que se aparece en el final de las frases literarias y que servía para que los cantores supiesen donde atacar la próxima frase. El resultado es que el compás adquiere un tiempo más.

**Ejemplo:** si el compás es de tres tiempos, con la fermata se le agrega un tiempo como si fuera un compás de cuatro tiempos.

**Fermata de Separación:** es para evitar una falsa relación y sirve para señalar cambio de movimiento (andamiento).

**Fermata final:** la que se usa al final de la obra o de un movimiento.

**Fermata de cambio de tiempo:** se marca pensando en el nuevo tiempo en que va a empezar el siguiente movimiento o parte de la música.

Calderones durante una pieza, no seguido por un silencio. Tales calderones pueden o no requerir de un corte. Si lo hacen, ahí para una larga pausa. La duración de la pausa casi siempre depende de la interpretación individual.

Considere cuan diferentemente la fermata puede ser tratada por los directores: sólo las técnicas son discutidas aquí. Su aplicación varía dependiendo del gusto personal del conductor (director). Si hay una pequeña interrupción después del calderón, el corte del gesto es también la preparación para la anacrusa del siguiente tiempo.

Fermatas seguidas de silencio: en la sinfonía #1 de Beethoven, pone un signo de pausa después del calderón. Ejemplo: 260

Mendelssohn, usa la pausa después del calderón. Aquí el director debe tener conocimiento de cómo usar la batuta (mano derecha) y la mano izquierda que trabajan independientemente para atacar el siguiente pasaje.

### **Posición del Director.**

El director debe colocar sus brazos según su anatomía. Se debe trazar una línea imaginaria, hasta el límite del ombligo.

La posición inicial con los brazos extendidos hacia delante, sobre la línea imaginaria y todos los golpes deben ser sobre esta línea.

Centro Eufónico: es el espacio en que se desenvuelve el director, con todos sus gestos para reflejar la música.



## ***CONCLUSIONES***

El desarrollo del presente estudio nos ha llevado a lograr nuevas informaciones sobre la dirección de orquesta, hecho este que nos permite hacer ciertos señalamientos que se pueden tomar a manera de conclusiones:

1. Que la dirección de orquesta y el papel del director como líder y conductor de su equipo de trabajo es tan antiguo como la historia de la música.
2. Que el papel del director de orquesta ha ido evolucionando a consecuencia de las influencias históricas y de los cambios de géneros musicales y literarios que han ido surgiendo en las diferentes épocas (Renacimiento, Barroco, Rococo, el Modernismo, Vanguardia, etc.)
3. Que son variadas las técnicas de dirección, pero la influencia foránea por efectos de estudios y experiencias reales, nos lleva a aplicar más la técnica de la dirección alemana, por ser más sencilla y de mayor uso, entre los directores de música moderna.

## ***RECOMENDACIONES***

Los señalamientos hechos a manera de conclusiones nos lleva a hacer algunos planteamientos que pueden considerarse como las recomendaciones finales del presente trabajo, a saber:

1. Recomendamos a los futuros profesionales de la música que incursionen en el campo de la dirección, pero a manera de especialización.
2. Que la Universidad de Panamá, a través de la Escuela de Música, ofrezca seminarios especializados de Dirección Orquestal y que se incluya a músicos que han tenido gran trayectoria en Panamá.
3. Que se invite a directores de orquesta de otros países, para que compartan sus experiencias con directores y músicos Panameños.

***BIBLIOGRAFÍA***

BUCHER, Karl. Trabajo y Ritmo. (1899)

Diccionario Enciclopédico Quillet. Tomo Quinto. (1971)

HERZFELD, Friedrich. La Magia de la Batuta. Editorial Labor, S.A.

RUDOLF, MAX. The Grammar of Conducting. Publishing, Co.

WOLFGANG, Hermann Von Wattershausen. El Arte de la Dirección Orquestal. (1966)

**ANEXOS**

## Anexo 1

### *El Género*

*¡Oh! Ser director, fundir a un centenar de hombres en un gigante sonoro, organizar los más deslumbrantes arabesco de sonidos, agitar una mano y lograr que las cuerdas resonantes descienden a un murmullo, moverla otra vez y oír los bronces que estallan triunfales, levantar un dedo y después otro y otro, y saber que cada miembro de la orquesta avanzará formando una oleada todavía más exótica, elevarse uno mismo y durante un momento o cosa así, mantenerlo todo inmóvil, congelado, en el hueco de la mano y después lanzar a todos al canto y el vuelo en una acometida final, con los címbalos que se entrechocan en cada uno de nuestro parpadeos, para elevar el grandioso Amén.<sup>20</sup>*

J. B. Prietsley

---

<sup>20</sup> Schomberg, Harold, C Los Grandes Directores Editor S A. Javier Vergara, 1990 Buenos Aires, Argentina Pág 15

*¡Cuán orgullosos estáis de vuestro poder los directores!  
Cuando un hombre nuevo se enfrenta con la orquesta –  
según el modo de ascender los peldaños que llevan al  
estrado y abrir su partitura, antes incluso de que empuñe  
su batuta, sabemos si él es el amo o lo somos nosotros.<sup>21</sup>*

Franz Strauss  
Intérprete de Corus  
Padre de Ricard

---

<sup>21</sup> Schomberg, Harold, C Los Grandes Directores Editor S A. Javier Vergara, 1990 Buenos Aires, Argentina Pág 15

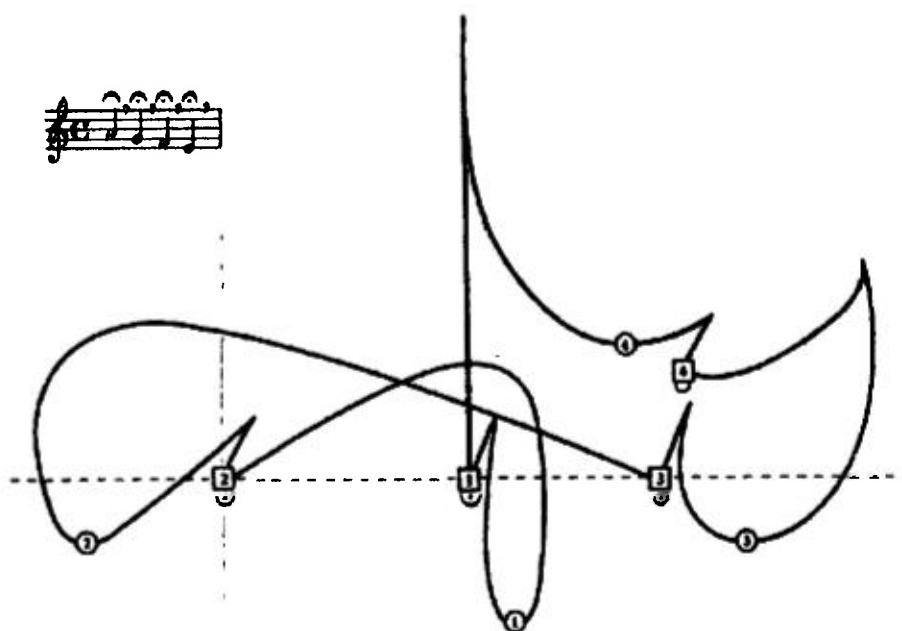
## Anexo 2

Ejemplos de Calderón: en el siguiente ejemplo ( $\frac{4}{4}$ ) el Director puede hacer el calderón y luego un pequeño corte, después de cada uno. Otra alternativa es: no hacer corte, simplemente hacer el calderón y marcar la anacrusa en el mismo tiempo del calderón y seguir al siguiente tiempo, haciendo el mismo procedimiento en cada uno de los calderones.

El diagrama muestra la dirección de los tiempos y donde se detiene para hacer el calderón.

Ejemplo:

a)

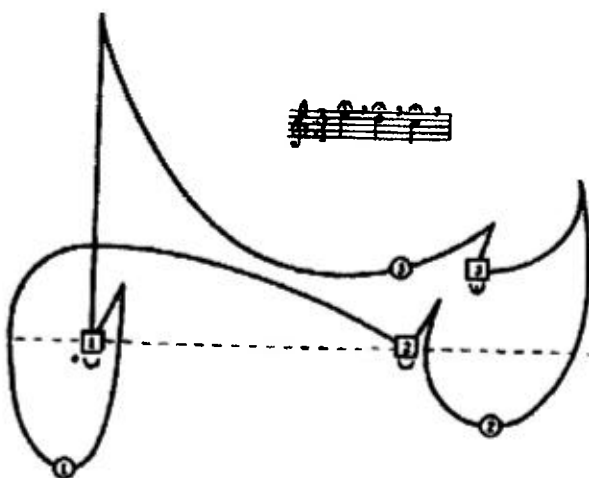


La línea horizontal donde caen todos los tiempos, es lo que se llama, línea imaginaria, donde empieza y termina la música.

### Ejemplo de Calderón ( $3/4$ )

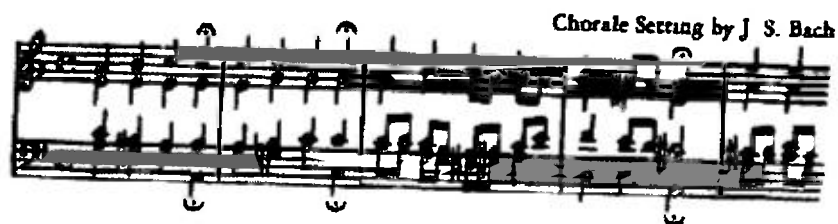
En este ejemplo seguiremos el mismo procedimiento del ejemplo anterior **(a)** en ( $4/4$ ) o sea que la ejecución del calderón dependerá del director.

### Ejemplo b)



En el ejemplo **c)** cuarto compás, paramos en el tercer tiempo, que es una blanca, hacemos el corte y luego la anacrusa en el cuarto tiempo

### Ejemplo c):

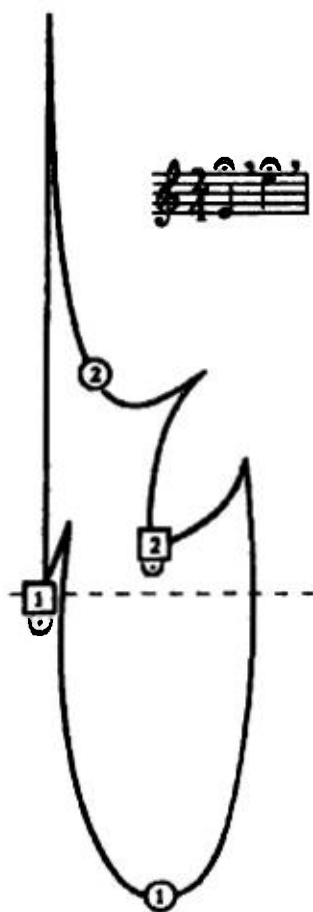




En éste ejemplo **(d)** a  $2/4$ , empleamos el mismo procedimiento de los ejemplares anteriores: a, b y c.

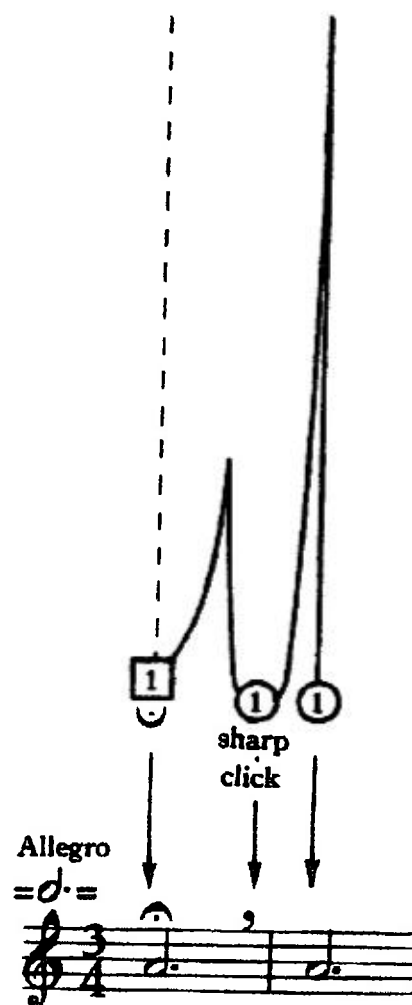
Recuerde cuando llegue al calderón, no mueva los brazos, puede confundir a los músicos.

Ejemplo d:



En este ejemplo, en  $3/4$ , allegro a uno, el director detiene la mano empezando el calderón, que es el tiempo, número uno del compás, haciendo un pequeño corte, para luego continuar marcando uno, como anacrusa.

Ejemplo e):



En este caso, también puede hacerse la anacrusa sin cortar el calderón.

Ejemplo f): En este ejemplo, la nota del calderón tiene una doble *ff*, que se puede analizar como una introducción por si misma, seguida por un corto silencio. El director debe levantar la batuta para el calderón y usar un fuerte golpe abajo para el corte. En el compás cinco hay piano súbito que aparece utilizando el director, la mano izquierda. En el segundo calderón, el director no debe levantar mucho la mano, al momento del corte, para estar posición conveniente para el ataque del allegro siguiente.

Ejemplo f):



Para entrar al allegro, después del calderón hay una fermata de separación (11), algunos le llaman cesura, ahí mismo se marca la anacrusa breve, para entrar con las semicorcheas y seguir a tempo.

En este ejemplo g), el compositor utiliza en el segundo compás dos calderones sobre cada figura de negra, mientras que la mano izquierda se detiene en un calderón sobre una figura de blanca. En el primer calderón

|sobre la negra no se hace corte, se sale directamente hacia el segundo calderón. En este caso si se hace el corte, donde aparece la fermata de separación o sesura y ahí mismo se marca la ancrusa para continuar.

Ejemplo g):

Andante tranquilo, ( $\text{♩} = 72$ )



### **Anexo 3**

#### **Afinación de la Orquesta**

Una orquesta bien afinada suena el doble de una orquesta desafinada. Muchos directores no conocen esta técnica, por lo tanto, todos los instrumentos afinan con el LA, del oboe.

Los instrumentos deben afinar con la nota de su tonalidad de fábrica.

Ejemplos de la afinación:

La, 440, por el oboe.

1. El oboe es el instrumento más sensible de la orquesta (depende de la temperatura).
2. el oboe es el instrumento de timbre más penetrante de la orquesta.

Orden que debe seguir para afinar la orquesta: bajos, cellos, violines I y II, violas.

El contrabajo se afina primero porque como base de la orquesta debe estar bien afinado (por cuestiones de los armónicos).

#### **Instrumentos de Cuerdas:**

El contrabajo debe afinar con la nota Re

El violincello, con la nota Re

La viola con la nota La

El violín con la nota La.

### **Instrumentos de Viento:**

Flauta y oboe con la nota La.

Clarinete Si b , oboe debe tocar a Si b

Fagote, debe tocar La

Trompas, debe tocar Fa.

Trompeta Si b

Trombones Si b

Tuba Si b.

La tuba pertenece a la familia de los cornos, colocación de la orquesta.

La posición de los músicos en la orquesta sinfónica, algunas veces dependen del gusto del director, lo que él crea más conveniente, de acuerdo a sus conocimientos.<sup>22</sup>

Presentamos lista de “*Los Grandes Directores*” de todos los tiempos.

### **Directores Compositores: S. XVII**

- Antonio Vivaldi
- Jean Baptiste Lully
- Claudio Monteverdi
- Johann Sebastián Bach. S XVIII

---

<sup>22</sup>GARCIA Asencio, Enrique (1971)

- **George Frideric Handel**
- **Christoph Willibald Gluck**
- **Christian Cannabich (Mannheim)**
- **Wolfgang Amadens Mozart (S. XVIII)**
- **Joseph Haydn**
- **Ludwing Van Beethoven**
- **Ludwing Spohr (S. XIX)**
- **Luigi Spontini**
- **Carl María Von Weber**
- **Francois Habeneck**
- **Héctor Beriloz**
- **Felix Mendelsshohn**
- **Otto Nicolai**
- **Richard Wagner**
- **Michael Costa**
- **Luis Antoine Jullien**
- **Franz Liszt**
- **Hans Von Bülow**
- **Hans Richter**
- **Theodore Thomas**
- **Edannard Colonne**

- **Charles Lamoureux**
- **Jules Pasdeloup**
- **Arthur Nikisch**
- **Karl Muck**
- **Gustavo Mahler**



## **Anexo 4**

### **Ilustraciones**

En éstas ilustraciones queremos mostrar como cada director hace gala de su conocimiento de la técnica de la dirección. Observe que el director se vale de los gestos y movimientos de las manos y cuerpo para expresar la música. Cada director de acuerdo a la técnica que haya estudiado, reflejará con todos sus movimientos el carácter, matiz y tiempo de la obra musical que se ejecuta, para hacerla llegar al público oyente de una manera bien elaborada profesionalmente de manera que le sea más dirigible y entendible.

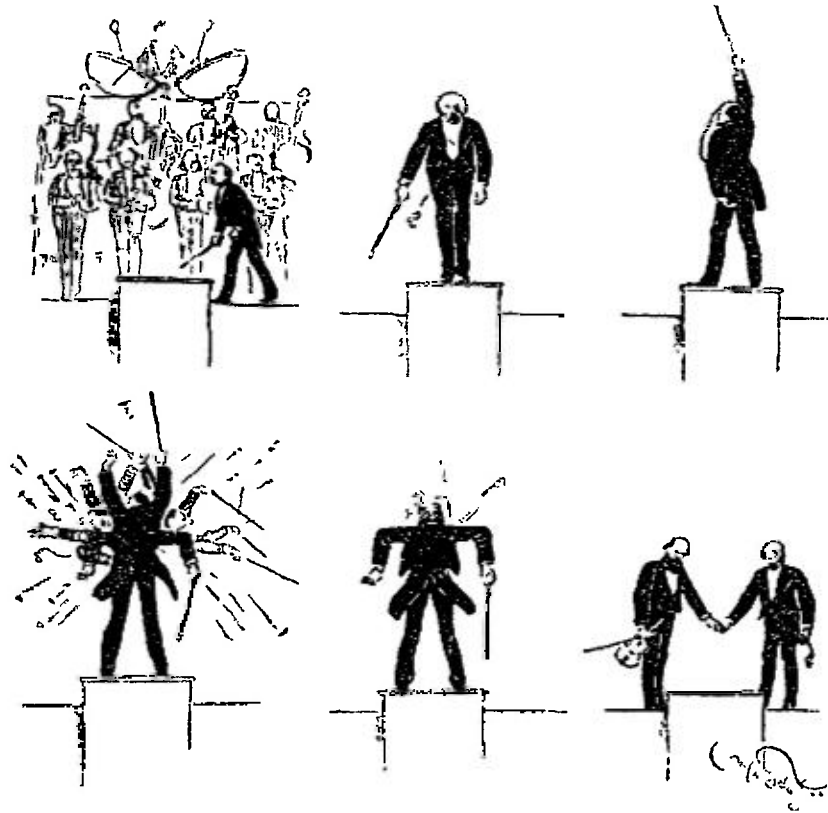
Es imposible que todos los directores, aún teniendo la misma técnica de la dirección orquestal, obtengan los mismos resultados en cuanto a lograr la afinación, sonoridad y ejecución de la orquesta ya que todo esto depende de su temperamento y contextura física.

El director es el principal actor, por eso, su personalidad se refleja durante los ensayos y en la presentación como la autoridad máxima en el escenario; es allí donde cada uno plasma su estilo y gracia al dirigir. Algunos consideran al director como un escenógrafo musical. Si la tarea del director consiste en desempeñar un papel ante el público, resulta de ello como consecuencia natural que ha de darle forma artística.

El gesto, la música y la danza, esto no es en modo alguno una cuestión esencial, sino simplemente accesorio. Lo determinante es aquí, como en todo arte, la exigencia elemental de que el objeto es expresión y los medios. Para lograrlo guardan una relación armónica entre sí.

## Ilustraciones

### *Los grandes Directores*



Hans von Bülow en pleno trabajo,. Dibujo de Schliessmann, 188.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Herzfeld, F "La Magia de la Batuta" Pág. 73

## ***Toscanini***



Toscanini dirigiendo la Sinfónica de la NBX, en la cara un característico gesto de concentración. Ningún director había alcanzado jamás un control y una intensidad semejantes.

***Furtwängler***



En un ensayo con la Filarmónica de Berlín. Es posible que Furtwängler haya marcado los tiempos de la forma más heterodoxa entre todos los directores.

***Bruno Walter***



Walter era muy famoso como expositor de la Música de Mahler, este fue su protector.



***Sir John  
Barbirolli***

Director Inglés más importante, después de la muerte de Beechman



***Sir Thomas Beecham***

Hombre ingenioso, cortés, excéntrico, rico y mal educado, encantador, dotado de intelecto y cultura.

***Serge Koussevitzky***



El primer Director y el más grande la escuela rusa. Su labor más importante la desarrolló en Bostón.

***Eduard Nápravník***



Músico checo que fue a Rusia y se convirtió en el Director más importante.

### ***Stokowsky***



Stokowski, al frente de la Orquesta Sinfónica a mediados de la década de 1960. Continuaba mostrando el mismo magnetismo de siempre. Poco usaba la batuta.

### ***Otto Klemperer***



Fue el decano de los directores (1960) y el último exponente activo de las tradiciones del siglo XIX.

### ***Herbert von Karajan***



Karajan, su dirección representó los ideales más recientes de literalismo y objetividad.

***Ernest Ansermet***



Director suizo, su trabajo estuvo ligado a la escuela francesa. Muchos lo consideraron como el intérprete más destacado de Stranvisnkey, Debussy y Ravel.

***Eugene Ormandy***



Fue considerado el virtuoso más grande del mundo en el ámbito de la orquesta.

***Fritz Reiner***



Director de la orquesta sinfónica de Chicago, famoso por su claridad y control de la orquesta.

***Erich Leinsdorf***



Director austriaco de la Orquesta Sinfónica de Boston.



***Leonard Bernstein***

Bernstein. El primer director norteamericano que dirigió una orquesta norteamericana importante. Con su brillo y esplendor, se convirtió en la figura con más publicidad de la historia de la música norteamericana.

***William Steinberg***



Steinberg, durante mucho tiempo director de la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh.

***Lorin Maazel***



Norteamericano que representa un estilo neo-Toscanini de l claridad y objetividad.

***Zubin Mehta***



Nacido en la India, director de acentuadas inclinaciones al virtuosismo.

***Colin Davis***



Nacido en Inglaterra, cuyo estilo de dirección se caracteriza por el buen gusto, la energía y un enfoque ecléctico característico de los músicos ingleses.

## **Anexo 5**

### **Entre los grandes estudiosos de la técnica de Dirección Orquestal**

#### **Grandes Directores de orquesta Sinfónica Panameños**

En la década de los 70 y 80, regresan a Panamá una pléyade de jóvenes músicos que habiendo terminado estudios de dirección de orquesta vienen con ese deseo de mejorar la ejecución, afinación y buena sonoridad de nuestra Orquesta Sinfónica Nacional.

Estos jóvenes directores con esa impetuosidad y fuerza que da la juventud, se proponen, cada uno, desde su trinchera poner en práctica, toda esa gama de conocimiento que con mucho orgullo ellos traían para beneficio de nuestros músicos, orquesta, bandas y por el país, ya que esto pondría a Panamá en un alto nivel, en cuanto a música a la par de otros países centroamericanos.

Entre estos directores mencionaremos los más prominentes.

**El Maestro Néstor Castillo Restrepo:** nació en Santiago de Veraguas y obtuvo sus diplomas de Licenciatura, Profesorado y Maestría en Dirección Orquestal en acreditadas Universidades del Brasil y de los Estados Unidos. Hizo sus primeros estudios de música en el Instituto Nacional de Música iniciándose como sobresaliente trompetista. Viaja al

Brasil (1973-78) a especializarse en la Composición y Dirección Orquestal, donde obtiene su título con notas sobresalientes. En 1984-85 es becado para estudiar Maestría en Música en los Estados Unidos; actúa como Director asistente en la orquesta Sinfónica de Panamá, es director de la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Panamá, institución creada y organizada por él mismo, atiende la Cátedra de Literatura y Dirección Orquestal, profesor de la Maestría en música “Música Latinoamericana”.

***Maestro Néstor J. Castillo R.***



**El Profesor Efraín Cruz:** sus primeros estudios los hace en el Instituto Nacional de Música, haciendo estudios de viola y violín, luego viaja al Brasil, donde termina sus estudios obteniendo el título de Dirección Orquestal.

Fue director y organizador de la Banda Municipal. Director y organizador de la Banda de Música de la Universidad de Panamá. Es catedrático de la Universidad de Panamá, profesor en el Instituto Nacional de Música, estudiante sobresaliente de la Maestría en Música, en la Universidad de Panamá.



**Jorge Ledesma Bradley:** hace estudios de Dirección de Orquesta en Brasil. Actualmente es director de la Orquesta Sinfónica de Panamá. Dirige el Coro Música Viva, fundado en la década de los 80, siendo su organizador. Ha viajado con el Coro Música Viva a Europa y Centro América, ganando concurso de Coros en Colombia.

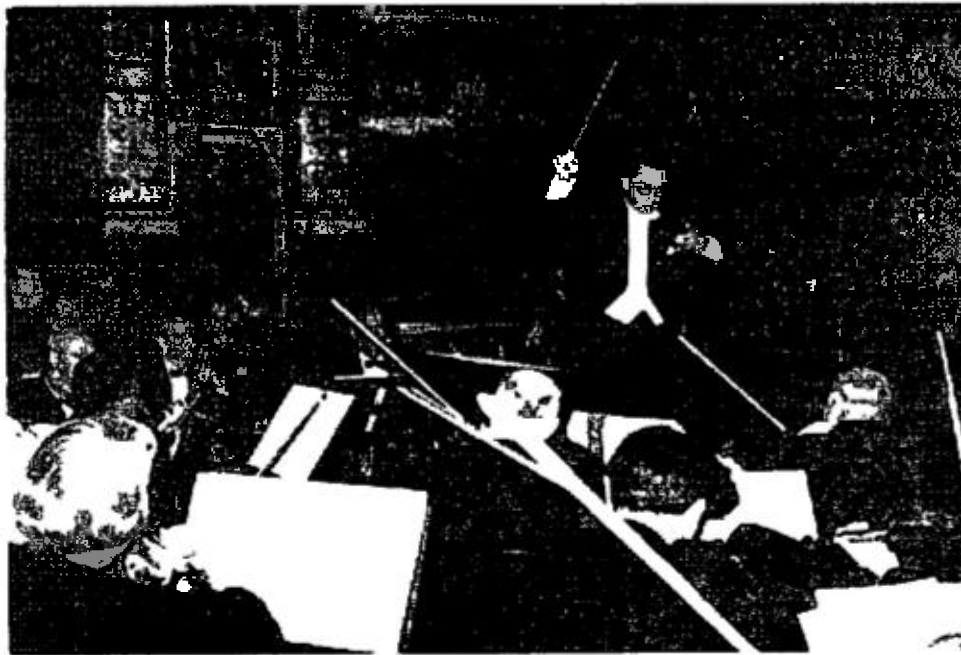
**Doctor Eduardo Charpentier De Castro.**

Director y Compositor laureado. Sus primeros estudios musicales los hizo en el Conservatorio Nacional de Panamá, donde se graduó en Teoría y Solfeo, Armonía y Flauta. Ganó beca para estudiar en el Roosevelt College de Chicago, Marlboro College de Vermont, Eastman School of Music de la Universidad de Rochester, Conservatoire National de Musique de París y en el Pacific Columbia University de California donde se recibió de Doctor en Filosofía con especialidad en música y educación.

Desde septiembre de 1966 hasta junio de 1988, ocupó el cargo titular de Director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá. Fue profesor de Flauta y Solfeo, en el Instituto Nacional de Música, director asesor del mismo instituto.

Impulsó la creación del Departamento de Música, adscrito a la Facultad de Filosofía, Letras y Educación de la Universidad de Panamá (1972). Reorganizó la Orquesta Sinfónica y consiguió aumento para los músicos igual que el nombramiento de más músicos, ya que la orquesta era muy pequeña en cuanto a la cantidad de músicos. Actualmente, profesor de Flauta en la Universidad de Panamá, profesor de Dirección Orquestal en la clase de Maestría.

Como compositor tiene gran cantidad de obras musicales.

**Maestro Eduardo Charpentier De Castro**



**Profesor Fermín F. Castañedas.**

Director y Compositor. Hizo sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música, donde empezó estudios de Contrabajo y Piano.

En el Instituto Nacional de Música se gradúa con el título de “Educación Musical” y en el año de 1984, se gradúa como percusionista, siendo el primer graduado en esa especialidad.

Profesor en varios Colegios Secundarios de Panamá. En 1966, es llamado a formar parte como percusionista de la Orquesta Sinfónica. En 1971, gana beca para hacer estudios de Dirección de Orquesta en la Universidad Autónoma de Sto. Domingo (Rep. Dominicana) con el renombrado profesor español Enrique García Asencio.

En 1975, gana beca para hacer estudios de perfeccionamiento en dirección de orquesta en el Conservatorio de Viena, Austria, con el maestro Hans Swaronski.

En 1979, es becado para hacer estudios de Composición Musical en España, con el maestro Rodolfo Halfter.

En 1983, la embajada de Alemania le otorga beca para estudio de perfeccionamiento en Dirección de Orquesta, en el prestigioso Conservatorio de la Ciudad de Colonia, Alemania.

El profesor Fermín Castañedas tiene un Post-Grado en Educación, Licenciatura en Música y último año de Maestría en Música en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá.

***Fermín Castañedas***



## **Anexo N°6**

### **El Director**

Ante todo es un jefe de hombres. Sus súbditos lo miran en busca de guía. Es simultáneamente una imagen del padre, el gran proveedor, la fuente de imaginación, el Maestro que lo sabe todo. Afirmar que es una gran fuerza moral tal vez no sea exagerado. Quizás es medio adivino; ciertamente trabaja a la sombra de la divinidad...tiene que ser un hombre fuerte; y cuanto más fuerte más afirman que es dictatorial las personas a quienes gobierna. Es suficiente que extienda la mano para que lo obedezcan.

No tolera oposición. Su voluntad, su palabra, su mirada misma son la ley. A veces se llama Wilhelm Furtwängler, y otras Arturo Toscanini, a veces es Fritz Reiner, Leonard Bernstein, Arthur Nikish u Otto Kiemperer. No importa. Sea cual fuere su nombre, se yergue frente a un grupo de músicos y los dirige.